



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990

TESIS DOCTORAL

LUISA ALGAR PÉREZ-CASTILLA

DIRECTORES: FRANCISCO JAVIER RUIZ SAN MIGUEL

ANA JULIA GÓMEZ GÓMEZ

MÁLAGA, 2015

AUTOR: Luisa Algar Pérez-Castilla

 <http://orcid.org/0000-0002-2059-9175>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

A mis padres, Nines y Luis,
las personas más especiales que he conocido, maestros
del oficio de la vida

Y a mi hija Natalia, la vida personificada

Málaga, noviembre de 2015

AGRADECIMIENTOS

A mis directores de tesis, Javier Ruiz San Miguel y Ana Julia Gómez, por su apoyo, interés y dedicación pero, principalmente, por descubrirme el apasionante mundo de la investigación, y especialmente a Javier, mi maestro-guía.

A las piezas clave de esta tesis, figuras de la Danza Española: Pacita Tomás, Tona Radely, Silvia y Alicia Ivars, Miguel Prada y Emilio Fernández. También agradecer las aportaciones de Juan Mata, Manolo Valdivia, Concha Cruz, Aurelia Rey, Alberto García, Joaquín San Juan, María San José y Ángel Torres.

Pero no habría llegado nunca al planteamiento de esta tesis si no fuera por todas las personas que han hecho que la Danza Española fuera tan especial en mi vida, por lo que necesito expresar mi sincero agradecimiento a: Rosa Ruiz a quien debo mi primera experiencia en el escenario cuando tenía ocho años; Teresa Martínez de la Peña, mi primera maestra, que durante tantos años me transmitió y contagió su amor por la Danza Española; a mis maestros Pacita Tomás y Joaquín Villa, a quienes debo mi formación y ética como bailarina profesional, y, con su ejemplo, me transmitieron la importancia tanto de la técnica como de la interpretación artística, así como los conceptos de rigor, generosidad e ilusión en la enseñanza; a María Magdalena, Isabel Quintero, y a todos los profesores de flamenco, clásico, folclore, folclore internacional, danza histórica, jazz, moderno, contemporáneo, que han ido complementando mi formación en danza. En el ámbito amateur, al Grupo de Danza Española de la Universidad Complutense de Madrid, su directora Emma Sánchez y los integrantes que formamos parte de los primeros años de su andadura, y a los grupos de folclore la Casa de Aragón de Madrid y Amigos de Aragón, con quienes cada actuación era una fiesta. En el contexto profesional escénico, especialmente a Miguel Prada quien, además de *jefe de ballet*, ha sido mi maestro en el oficio y en cuyo ballet he disfrutado tanto; Juan Rebelle, Susana y

Max, así como a todos mis compañeros y amigos de la profesión. No puedo obviar a las personas que me abrieron la puerta al mundo del folclore, en especial mi primer maestro Antonio Franco a quien le debo mi pasión por la jota aragonesa; M^a José Ruiz Mayordomo en el castellano, Juanjo Linares en el gallego, Juan Navarro en el andaluz, así como a los grupos regionales (Arrabel, Hogar extremeño, Hogar Canario, etc.) que de forma tan generosa me han dado la oportunidad de disfrutar del aprendizaje de su folclore. También quiero agradecer al Conservatorio Superior de Danza de Málaga (compañeros, profesores y personal no docente) la experiencia personal que ha supuesto mi paso por el mismo, propiciándome una etapa de reflexión; y en esta línea, a los profesores y compañeros del curso Especialista en Danza Tradicional en la Universidad Rey Juan Carlos.

En el ámbito de la investigación, al profesorado y compañeros del curso de doctorado *Análisis de los espectáculos* (2007-2009), de la Universidad de Málaga; a la *Asociación Danza mas investigación*; así como a todas aquellas personas que a través de congresos y publicaciones comparten su conocimiento de investigación en danza.

Y no puedo dejar de expresar mi agradecimiento a las personas que en mi vida han supuesto y suponen una fuente de energía vital: mis amigos y mi familia, con muchos de los cuales, además, he podido compartir la alegría de bailar juntos.

Mi agradecimiento especial a mi hermana Nines, con quien he vivido la danza tanto en el ámbito profesional como en el amateur, disfrutando siempre de su apoyo y ayuda.

A mi hija Natalia por su existencia. A mi sobrina Marián por sus mensajes de ánimo.

A mis padres que, con su sabiduría, generosidad y amor, respetaron y valoraron mi dedicación a la Danza Española, y me infundieron el concepto de libertad y el valor de intentar hacer realidad mis ilusiones.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.....	22
<i>Acotación temática</i>	23
<i>Límites espacio-temporales</i>	26
<i>Trayectorias profesionales como ejemplo representativo del oficio artístico la Danza Española escénica</i>	28
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	39
ASPECTOS Y HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS	42
ARGUMENTACIÓN DEL PLANTEAMIENTO Y DISEÑO METODOLÓGICO	44
HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS.....	50
<i>Entrevistas cualitativas</i>	50
Entrevista en profundidad.....	50
<i>Análisis del espectáculo</i>	52
<i>Análisis de la imagen fija</i>	61
<i>Análisis coreográfico</i>	64
<i>Sintaxis de la imagen</i>	71
<i>Fuentes de documentación. Recursos</i>	72
Entrevistas personales como generación de documentos primarios.....	73
Fuentes hemerográficas	74
Bibliografía. Literatura divulgativa-científica	75
Fuentes visuales: Imágenes fijas.....	75
Fuentes audiovisuales	76
ESTRUCTURA DE LA TESIS Y FASES DE REALIZACIÓN	77
ASPECTOS ÉTICOS.....	86
ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN	87
ESTADO DE LA CUESTIÓN	91
LA MIRADA CIENTÍFICA SOBRE LA DANZA. EL ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN.....	91
LA ESPECIFICIDAD DE LA DANZA ESPAÑOLA	101
<i>Valoración socio-cultural</i>	108
<i>Manifestaciones de la Danza Española escénica: 1940-1990</i>	109
1. DELIMITACIÓN CONCEPTUAL DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA.....	117
1. 1. LA DANZA ESPAÑOLA.....	117

1. 1. 1. <i>La Danza Española: lenguaje/lengua</i>	119
1. 1. 1. 1. Gramática de la Danza Española. Escuela y terminología.....	121
1. 1. 2. <i>Elementos: cuerpo, ritmo, espacio, movimiento y otros elementos (vestuario, elementos externos, música, castañuelas)</i>	124
1. 1. 2. 1. El cuerpo.....	124
1. 1. 2. 2. Ritmo.....	127
1. 1. 2. 3. Espacio	128
1. 1. 2. 4. Movimiento	129
1. 1. 2. 5. Otros elementos: el vestuario, elementos externos, la música y la castañuela	130
1. 1. 3. <i>El estilo. Determinación de los estilemas</i>	131
1. 1. 3. 1. Morfología de los elementos corporales, individualmente y en conjunto.....	134
1. 1. 3. 2. Vestuario y elementos externos.....	134
1. 1. 3. 3. Actitudes, pasos y variaciones. La técnica	136
1. 1. 3. 4. Música. Ritmo y compás. Temática	136
1. 1. 3. 5. Las castañuelas.....	138
1. 1. 3. 6. Diferencia de género: hombre y mujer	139
1. 1. 3. 7. Personal, individual, escuela, local	139
1. 1. 4. <i>Formas de la Danza Española</i>	140
1. 1. 4. 1. Baile Bolero. Escuela Bolera	141
1. 1. 4. 2. Flamenco	151
1. 1. 4. 3. Folclore	162
1. 1. 4. 4. Danza Estilizada/Clásico Español	170
1. 1. 4. 5. Nuevas tendencias en la Danza Española	174
1. 2. <i>EL CONFUSO E INADECUADO USO DEL TÉRMINO DANZA ESPAÑOLA</i>	175
1. 2. 1. <i>Danza Española como gentilicio</i>	176
1. 2. 2. <i>Danza Española versus Flamenco. Identificación entre ambos</i>	177
1. 2. 2. 1. Diferencia entre bailaor y bailarín.....	179
1. 2. 3. <i>Otros términos asociados al concepto de Danza Española: Baile Español, Bailes Nacionales, Ballet Español, Baile Clásico Español, Danza Española Estilizada, Baile Folclórico español</i>	181
1. 2. 4. <i>La Danza Española teatral versus la Danza Española escénica</i>	186
1. 2. 5. <i>La Danza Española escénica: oficio artístico</i>	187
1. 2. 5. 1. <i>Diferencia del tratamiento coreográfico de la Danza Española en los entornos escénicos y formativos</i>	192
1. 2. 6. <i>Danza Española – Cultura Española</i>	193
1. 2. 6. 1. La Danza Española–Majismo-Goya	197
1. 2. 6. 2. La Danza Española y los toros.....	199
1. 2. 6. 3. Teatro y literatura.....	202
1. 2. 6. 4. Otras artes escénicas: escenografía, iluminación, figurinismo.....	204

1. 2. 6. 5. Relación con otras artes: pintura, fotografía, cine	205
1. 3. MANIFESTACIONES DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA, 1940-1990	217
1. 3. 1. <i>Antecedentes. La Edad de Plata</i>	218
1. 3. 2. <i>Periodo 1940-1978</i>	221
1. 3. 2. 1. Desarrollo del oficio artístico de la Danza Española. Integración en espectáculos no netamente dancísticos: folclórico, variedades, etc.....	225
1. 3. 2. 1. Relación Danza Española - ideología franquista	228
1. 3. 3. <i>Periodo: 1978-1990</i>	234
1. 3. 3. 1. Ballet Nacional de España. 1978.....	234
1. 3. 3. 2. Década de los 80	237
2. INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA.....	241
2. 1. TIPOS DE ESPECTÁCULOS.....	241
2. 1. 1. <i>Espectáculos netamente dancísticos</i>	242
2. 1. 2. <i>Danza Española escénica integrada en espectáculos de diferentes géneros escénicos</i>	243
2. 1. 2. 1. <i>Género Lírico. Espectáculos folclóricos</i>	244
2. 1. 2. 2. Espectáculos de Variedades.....	260
2. 1. 2. 3. Ferias y Verbenas	263
2. 1. 2. 4. Espectáculos esporádicos: homenajes, fin de fiesta, festivales, eventos y otros	263
2. 1. 2. 5. Espectáculo cinematográfico.....	264
2. 2. ESPACIOS ESCÉNICOS.....	270
2. 2. 1. <i>Teatros</i>	273
2. 2. 2. <i>Salas de fiesta</i>	274
2. 2. 2. 1. Categorías y características	276
2. 2. 2. 2. Praxis de la Danza Española en las salas de fiestas.	280
2. 2. 2. 3. Las salas de fiestas en el desarrollo laboral de la Danza Española escénica	282
2. 2. 2. 4. Salas de fiesta y televisión	285
2. 2. 3. <i>Circo</i>	285
2. 2. 4. <i>Parque de atracciones</i>	288
2. 2. 5. <i>Televisión</i>	290
2. 2. 5. 1. Las emisiones experimentales de televisión	291
2. 2. 5. 2. Los Inicios de la Televisión Española. Programas de variedades.....	293
2. 2. 5. 3. El Flamenco en televisión	301
2. 2. 5. 4. La Danza Española en la televisión europea.....	302
2. 2. 5. 5. Repercusión de la televisión en el desarrollo de la Danza Española	303
2. 3. COMPAÑÍAS DE DANZA ESPAÑOLA	305
2. 3. 1. <i>Estructura artística y empresarial</i>	305

2. 3. 2. <i>Formación del bailarín</i>	306
2. 3. 2. 1. Técnica. Interpretación artística. Resistencia física, psíquica y emocional.....	309
2. 3. 2. 2. El concepto de “maestro”	311
2. 3. 2. 3. Centros de formación.....	312
2. 3. 2. 4. Ruptura con el concepto de oficio artístico de la Danza Española escénica. 1990, llegada de la LOGSE.....	324
2. 3. 3. <i>Regulación del “oficio”</i>	325
2. 3. 4. <i>Tipología de compañías de Danza Española</i>	332
2. 3. 5. <i>Ballets de Clásico Español: compañías de pequeño formato representativas del oficio artístico de la Danza Española escénica</i>	333
2. 3. 5. 1. Repertorio. Programa.....	334
2. 3. 5. 2. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos.....	336
2. 3. 5. 3. Vestuario	336
2. 3. 5. 4. Contratos.....	338
2. 3. 5. 5. Calidad técnica y artística de los bailarines	340
2. 3. 5. 6. Índices de calidad	341
2. 3. 5. 7. Incidencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española.....	343
2. 3. 5. 8. Desaparición paulatina de los ballets de Clásico Español.....	343
 3. TRAYECTORIAS PROFESIONALES REPRESENTATIVAS DEL OFICIO ARTÍSTICO DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA	 347
3. 1. TONA RADELY.....	348
3. 1. 1. <i>Formación</i>	349
3. 1. 1. 1. Danza Clásica.....	353
3. 1. 1. 2. Flamenco	354
3. 1. 1. 3. Escuela Bolera. Luisa Pericet.....	354
3. 1. 1. 4. Folclore	355
3. 1. 2. <i>Trayectoria profesional. Etapa artística</i>	356
3. 1. 2. 1. Galas Infantiles de Radio España. Actuaciones amateurs: 1940- 1942	357
3. 1. 2. 2. Debut profesional: con Mari Paz y Mario Gabarrón en Arte Español (abril- julio, 1943)	358
3. 1. 2. 3. Temporadas de verano: 1943, 1944 y 1945.....	360
3. 1. 2. 4. Etapa en solitario. Espectáculos folclóricos y variedades. 1945-1953.....	363
3. 1. 2. 5. Etapa con su propio ballet. 1953-1957.....	384
3. 1. 2. 6. Unión con Paco de Ronda. 1957-1960	394
3. 1. 2. 7. En solitario. Variedades y espectáculos folclóricos. 1960-1961.....	401
3. 1. 2. 8. Nuevo Ballet Racial de Tona Radely. 1962-1964.....	404
3. 1. 2. 8. Etapa: 1965-1970. Último espectáculo: Esto es España, con Marifé de Triana y Rafael Farina, 1970	406
3. 1. 4. <i>Elementos del ballet</i>	409
3. 1. 4. 1. Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos	410

3. 1. 4. 2. Condiciones Laborales. Tipos de contratos.....	412
3. 1. 4. 3. Formato, composición del ballet. Bailarines.....	413
3. 1. 4. 4. Repertorio. Características estilísticas y estéticas.....	415
3. 1. 4. 5. Vestuario	418
3. 1. 4. 6. Dinámica de trabajo	420
3. 1. 5. <i>Actividad pedagógica</i>	421
3. 1. 5. 1. Aspectos metodológicos	425
3. 1. 6. <i>Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española</i>	426
3. 2. PACITA TOMÁS	428
3. 2. 1. <i>Formación</i>	429
3. 2. 2. <i>Trayectoria profesional</i>	432
3. 2. 2. 1. Primera etapa. En solitario: 1941-1951	432
3. 2. 2. 2. Segunda etapa. Ballet de Pacita Tomás, junto a Joaquín Villa: 1951-1974	444
3. 2. 3. <i>Elementos del ballet</i>	464
3. 2. 3. 1. Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos	464
3. 2. 3. 2. Condiciones laborales. Tipos de contratos.....	469
3. 2. 3. 3. Formato, Composición del ballet. Bailarines	470
3. 2. 3. 4. Repertorio: Análisis coreográfico. Características estilísticas y estéticas.....	471
3. 2. 3. 5. Vestuario	488
3. 2. 3. 6. Dinámica de trabajo	489
3. 2. 4. <i>Actividad pedagógica. Pacita Tomás-Joaquín Villa</i>	489
3. 2. 4. 1. Aspectos metodológicos	491
3. 2. 5. <i>Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española</i>	495
3. 3. SILVIA IVARS	497
3. 3. 1. <i>Formación</i>	497
3. 3. 2. <i>Trayectoria profesional</i>	499
3. 3. 3. <i>Elementos del ballet</i>	507
3. 3. 3. 1. Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos.	507
3. 3. 3. 2. Condiciones Laborales. Tipos de contratos.....	508
3. 3. 3. 3. Formato. Estructura del ballet. Bailarines.....	509
3. 3. 3. 4. Repertorio: análisis coreográfico. Características estilísticas y estéticas.....	510
3. 3. 3. 5. Vestuario	515
3. 3. 3. 6. Dinámica de trabajo	519
3. 3. 4. <i>Actividad pedagógica</i>	521
3. 3. 5. <i>Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española</i>	521
3. 4. CONTINUIDAD GENERACIONAL: LOS GOYESCOS Y BALLET ESPAÑOL DE MIGUEL PRADA	523
3. 4. 1. <i>Emilio Fernández. Ballet Español Los Goyescos</i>	523
3. 4. 1. 1. Formación.....	523
3. 4. 1. 2. Trayectoria profesional	524

3. 4. 2. <i>Miguel Prada</i>	534
3. 4. 2. 1. Formación.....	534
3. 4. 2. 2. Trayectoria profesional	535
4. CONCLUSIONES	551
5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	559
6. ANEXOS	625

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

Tabla 1. Análisis de una coreografía representada de Danza Española.....	69
Tabla 2. Bloques de elementos de sintaxis de la imagen.....	72
Tabla 3. Tipos de fuentes empleadas en la investigación	73
Tabla 4. Doble etapa de recogida de datos y retroalimentación.....	81
Tabla 5. Categorías de análisis de la Danza Española escénica	83
Tabla 6. Comparativa de Trabajos Fin de Carrera en los Conservatorios Superiores de Danza.....	107
Tabla 7. Parámetros de análisis del estilo de Danza.....	133
Tabla 8. Comparativa entre Danza Clásica y Danza Bolera.....	150
Tabla 9. Espacios escénicos donde se desarrolló la danza Española escénica, durante el periodo	271
Tabla 10. Programación de espacios dedicados a la danza en las emisiones experimentales previas a la inauguración de televisión española	291
Tabla 11. Trayectoria profesional del Ballet de Silvia Ivars en las televisiones europeas	303
Tabla 12. Línea de tiempo de las trayectorias profesionales de los artistas estudiados.....	348
Tabla 13. Espectáculos folclóricos en los que ha actuado Tona Radely	411
Tabla 14. Repertorio de Tona Radely	415
Tabla 15. Espectáculos Folclóricos en los que ha actuado Pacita Tomás	466
Tabla 16. Filmografía de Pacita Tomás	466
Tabla 17. Discografía de Pacita Tomás y Joaquín Villa	468
Tabla 18. Repertorio escénico de Pacita Tomás	472
Tabla 19. Trayectoria profesional del Ballet Silvia Ivars	500
Tabla 20. Repertorio del Ballet Español de Silvia Ivars	511

Tabla 21. Síntesis de la trayectoria artística del ballet Español Los Goyescos hasta 1995.	531
Tabla 22. Repertorio del Ballet Español Los Goyescos.....	533
Tabla 23. Repertorio del Ballet de Clásico Español de Miguel Prada	539
Tabla 24. Ficha vestuario. Traje flamenco femenino. Ballet de Miguel Prada	540
Tabla 25. Ficha vestuario. Traje flamenco masculino. Ballet Miguel Prada	541
Tabla 26. Ficha vestuario. Traje folclore femenino. Ballet Miguel Prada	541
Tabla 27. Ficha vestuario. Traje folclore masculino. Ballet Miguel Prada	542
Tabla 28. Ficha vestuario. Traje escuela bolera femenino. Ballet Miguel Prada	543
Tabla 29. Ficha vestuario. Traje escuela bolera masculino. Ballet Miguel Prada	543
Tabla 30. Ficha vestuario. Traje de clásico español largo femenino. Ballet Miguel Prada	544
Tabla 31. Ficha vestuario. Traje de clásico español corto femenino. Ballet Miguel Prada	545
Tabla 32. Ficha vestuario. Traje de clásico español masculino. Ballet Miguel Prada	545
Tabla 33. Trayectoria profesional del Ballet Clásico Español de Miguel Prada.....	547

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La necesidad básica del planteamiento de esta tesis deriva de la confluencia de experiencias personales acumuladas en los entornos profesional, formativo, académico y teórico de la Danza Española. Por tal motivo, se considera oportuno presentar a grandes rasgos las percepciones y reflexiones derivadas a raíz de dichas experiencias, para contextualizar la génesis de esta tesis. La experiencia personal de la autora ha supuesto un cúmulo de información y conocimiento, así como el planteamiento de ciertas cuestiones relacionadas con la valoración y el reconocimiento de los protagonistas del desarrollo, difusión y evolución de la Danza Española, en concreto, en el periodo de tiempo propuesto, 1940-1990.

Esta experiencia personal se circunscribe preferentemente a Madrid, foco neurálgico del desarrollo profesional de la Danza Española, y, temporalmente, desde finales de la década de los setenta del siglo XX hasta la actualidad.

Contextualizando el ámbito formativo, es interesante señalar que en Madrid, en la década de los 70 y de los 80, los futuros bailarines profesionales podían optar por una formación reglada en el Real Conservatorio de Madrid y/o por una formación específica en estudios y escuelas de danza privados, donde se impartían las llamadas “clases para profesionales”. En estos estudios privados, como por ejemplo Amor de Dios, Pacita Tomás y Joaquín Villa, estudios Karen Taff, etcétera, se desarrollaba preferentemente la actividad profesional; es decir, en ellos confluían directores de compañías (o los entonces llamados “jefes de Ballet”) y bailarines profesionales, y por tal motivo constituían verdaderos focos de contratación del sector. La valoración otorgada a los profesores, entonces llamados preferentemente “maestros”, venía dada principalmente por su trayectoria profesional y también por los maestros con los que habían estudiado. En un gran porcentaje pertenecían a generaciones anteriores, correspondientes a la décadas de los 40, 50 y 60. Para ser buenos profesionales se aconsejaba estudiar con ciertos profesores especializados

en las diferentes formas de la Danza Española¹ y que, además, poseyeran una notable experiencia en el ámbito escénico. Así podemos citar entre otros a Pacita Tomás, Joaquín Villa, Betty, Tona Radely, María Magdalena, Ciro, Paco Fernández, Paco Romero, Mercedes y Albano, Karen Taff, Isabel Quintero, Juanjo Linares, Azorín, etc.

En el ámbito profesional, si nos circunscribimos al periodo de tiempo en el que desarrollé la profesión de bailarina de Danza Española (1980-1995), tanto en el entorno escénico como en el formativo, las inquietudes y planteamiento de cuestiones giraban básicamente en torno a los aspectos técnicos, artísticos, coreográficos, así como a la situación de la profesión en el mundo laboral. Por tanto, las conversaciones, discusiones y debates, se centraban en los aspectos antes mencionados y se tenía como referencia a diferentes personalidades de la danza, coetáneos o muy cercanos en el tiempo, en base a sus trayectorias, especialidades, cualidades artísticas y técnicas, magisterio, etc.

Si bien en el entorno escénico-profesional se reconocían como referentes ciertas figuras de la Danza Española -como Pacita Tomás o Tona Radely, Kety Clavijo, Mercedes y Albano o Lina y Miguel-, así como ciertos Ballets de Clásico Español -por ejemplo el de Silvia Ivars, Los Goyescos o el de Miguel Prada-, ya en el siglo XXI, en el ámbito formativo -básicamente en conservatorios oficiales- y en el nuevo entorno escénico, estos referentes prácticamente no estaban considerados. Es decir, se denota una falta de conexión y un desfase de conocimiento entre las diferentes generaciones. En este aspecto coinciden diferentes personalidades de la Danza Española, cuyas observaciones expondremos más adelante.

Los estudios de Grado Superior de Danza Española propiciaron una reflexión de carácter teórico desde diferentes perspectivas, y en diferentes niveles: coreográfico, histórico, cultural, social, pedagógico, etc. Esta reflexión ha estado muy condicionada por mi experiencia profesional anterior, que suponía una estructura básica de referencias sobre la que se iba construyendo un tejido de nuevos

¹ Teresa Martínez de la Peña, con quien había estudiado durante siete años, me aconsejó que siguiera mi formación con Pacita Tomás y Joaquín Villa. (1978)

planteamientos prácticos y teóricos. A nivel académico, en el Grado Superior de Danza, se hacía hincapié en la evolución de la Danza Española en el primer tercio del siglo XX y sus protagonistas², es decir sobre la denominada *edad de plata* de la Danza Española³. El estudio del periodo que se inicia tras la guerra civil española se realizaba de una forma sesgada, tratando básicamente las trayectorias de algunas figuras como Mariemma, Antonio Ruiz, Pilar López o Antonio Gades, que si bien fueron importantes paradigmas, no fueron los únicos protagonistas de la difusión y la evolución de la Danza Española en dicho periodo. Por tanto, resultaba una paradoja constatar que en los estudios referentes al análisis del desarrollo y evolución de la Danza Española, tanto desde la perspectiva histórica como desde la artística y coreográfica, se presentara una visión sesgada, denotándose un vacío en cuanto a la consideración del sector profesional -justamente del que yo provenía- que se desarrollaba en otros espacios escénicos, como por ejemplo salas de fiestas y en otro tipo de espectáculos no netamente dancísticos. Como consecuencia, figuras que eran reconocidas en el entorno profesional, eran obviadas y por tanto infravaloradas en el entorno académico. Es decir, no se estaba considerando la labor de un gran sector profesional de la Danza Española en tanto oficio artístico. Por otra parte, en las conversaciones con mis compañeros de estudios, las nuevas generaciones, se constataba dicho vacío de conocimiento.

Así mismo, tuve conciencia de que, si bien conocía el desarrollo de la Danza Española escénica durante el periodo de tiempo en el que desarrollé mi profesión como bailarina de Danza Española (1980-1995), y el posterior hasta la actualidad, tenía un déficit de conocimiento sobre la época anterior, es decir, desde la posguerra hasta la creación del Ballet Nacional de España en 1978. Conocía algunas de sus figuras, puesto que se habían convertido en maestros, pero desconocía cómo se había desarrollado: en qué espacios escénicos, en qué tipos de espectáculos, en qué condiciones, cuáles eran las características entonces de la Danza Española, etc. Los maestros que habían sido figuras en dicha época, en las clases que

² Por ejemplo Antonia Mercé “La Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López “La Argentinita”, Laura Santelmo, etc.

³ Este periodo fue decisivo en la configuración de la Danza Española como género y como potencial de la creación del Ballet Español.

impartían, se dedicaban a la formación técnica y artística del alumno como bailarín profesional y/o futuro maestro; no solían hacer demasiados comentarios sobre su trayectoria profesional, salvo en algunas ocasiones, en cuyo caso estaban generalmente relacionados con cuestiones de estilo, técnica, carácter, repertorio, etc.

Mi acceso a los seminarios del curso de doctorado (2007-2009), además de suponer la formación en el ámbito de la investigación, es decir, la adquisición de herramientas metodológicas, el asentamiento de conceptos como el rigor científico, etc., generaron principalmente una apertura a nuevos puntos de vista y perspectivas desde los que abordar el estudio de la Danza Española, así como su interdisciplinariedad, interculturalidad e intertextualidad.

La realización del trabajo de suficiencia investigadora “La imagen de la Danza Española escénica en la cultura contemporánea”⁴ fue determinante en cuanto a la toma de conciencia sobre la situación de la Danza Española en el ámbito teórico y académico y, como consecuencia, sobre la necesidad de emprender trabajos de investigación que vayan construyendo un corpus teórico e histórico que sirva de piedra basal del futuro desarrollo de la investigación en Danza Española. Las conclusiones obtenidas, así como el análisis del estado de la cuestión realizado, constituyeron otro elemento de peso en la percepción de la necesidad de abordar el objeto de estudio de esta investigación, lo que además quedaba reforzado por la mínima bibliografía encontrada -tanto científica como divulgativa- sobre dicho tema.

Por último, la participación y asistencia a congresos de Danza en general y de Danza Española, en particular, han ido reafirmando la tesis sobre la existencia de esta laguna de conocimiento a la que me he referido anteriormente. En el entorno de la investigación se expresa la necesidad de la construcción de un corpus teórico e histórico básico de la Danza en España.

⁴ Bajo la dirección del Dr. Francisco Javier Ruiz San Miguel, correspondiente al programa de doctorado “Análisis del espectáculo: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital. (Dpto de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la facultad de Ciencias de la Comunicación, UMA, 2007-2009).

Así, podríamos sintetizar en las siguientes proposiciones las motivaciones que llevaron a plantear la realización de la tesis, y por tanto la elección del tema y objeto de estudio:

- La percepción de una falta de valoración de la Danza Española en el contexto social y cultural.
- La falta de atención prestada en el ámbito teórico-académico a la Danza Española como manifestación artístico-cultural.
- La observación de un desfase entre la realidad vivida en el entorno profesional de la Danza Española escénica y el tratamiento histórico realizado en el ámbito formativo y académico actual.
- El planteamiento de un cuestionamiento sobre la valoración real y reconocimiento de los protagonistas del desarrollo y evolución de la Danza Española escénica en el periodo acotado
- La existencia de un vacío de conocimiento sobre el desarrollo del oficio artístico de la Danza Española en los espectáculos populares en el periodo de tiempo acotado.
- La focalización preferente en el estudio de la llamada Danza Española teatral en la narrativa sobre el desarrollo histórico de la Danza Española, obviando la labor desarrollada por el sector profesional, cuya actividad laboral se desarrollaba en otro tipo de espacios escénicos, como las salas de fiestas.
- Las conclusiones obtenidas en el trabajo de suficiencia investigadora “La imagen de la Danza Española escénica en la cultura contemporánea” (incluidos los datos arrojados por el estado de la cuestión sobre la literatura sobre la Danza Española)
- La posible contribución a la historiografía de la Danza Española escénica.

Justificación del objeto de estudio

El planteamiento del estudio viene determinado, básicamente, por tres factores: las motivaciones personales, el estado de la cuestión sobre el desarrollo de la Danza Española escénica en el siglo XX y la falta de puesta en valor de la labor desarrollada por el sector profesional del oficio artístico de la Danza Española.

Las motivaciones personales ya se han presentado en el inicio de esta introducción y se resumen en un interés personal por dar visibilidad y poner en valor a un determinado sector profesional de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, no considerado ni valorado actualmente en los entornos formativo, escénico y académico, y que tuvo un papel relevante en la difusión y el desarrollo de la misma.

Así mismo, en base al análisis del estado de la cuestión sobre el desarrollo de la Danza Española escénica en el siglo XX (literatura científica y de difusión, testimonios de profesionales de la Danza Española escénica, entrevistas realizadas en los entornos escénico y formativo, estudios de investigación, congresos), se constata, ratificando la percepción personal, un déficit de conocimiento sobre el desarrollo profesional del oficio artístico de la Danza Española escénica en el periodo de tiempo acotado. Estamos de acuerdo con Elvira Esteban cuando expone:

... durante el periodo de la dictadura franquista, no hubo interés por dar a conocer la historia de nuestra danza, pero sí por hacer destacar a sus grandes figuras⁵. No se prestaba atención al contexto social, cultural y profesional que les rodeaba y sí a la proyección internacional que habían logrado alcanzar (Elvira, Ana Isabel, 2012b, p. 14).

Al no considerarse el contexto profesional, como consecuencia, se denota la falta de puesta en valor del sector profesional de la Danza Española escénica (figuras y ballets de clásico español) cuya actividad artística se integraba en espectáculos escénicos populares, entre ellos los denominados espectáculos

⁵ Hace referencia como ejemplos a las figuras: Carmen Amaya, Antonia Mercé “La Argentina”, Antonio Ruiz o Antonio Gades

folclóricos o los de variedades, y/o en espacios escénicos no teatrales como por ejemplo las salas de fiestas.

En base a la escasez de literatura e investigaciones sobre dicho periodo⁶, y dado que la existente lo aborda de forma parcial, prestando sustancialmente atención a figuras como, por ejemplo, Carmen Amaya, Antonio “el bailarín”, Mariemma, Pilar López o Antonio Gades, como representantes de la Danza Española teatral, se ha creído conveniente sustentar la investigación en los ejemplos representativos de Tona Radely, Pacita Tomás y el Ballet de Clásico Español Silvia Ivars, y a modo de apunte las de los Ballets de los Goyescos y el de Miguel Prada, cuyas trayectorias profesionales y testimonios nos pueden proporcionar una imagen más panorámica y global del desarrollo del oficio artístico de la Danza Española escénica, en el periodo propuesto.

Acotación temática

En base a lo antedicho, el objeto de estudio se focaliza en las diferentes manifestaciones de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, integradas en espectáculos populares en el periodo comprendido entre 1940 y 1990, apoyándonos en el análisis de las trayectorias profesionales de Pacita Tomás, Tona Radely y el Ballet Español de Silvia Ivars, seleccionados como ejemplos representativos de dichas manifestaciones. Por tanto, se abordarán como objeto de estudio los aspectos culturales, sociológicos y coreológicos de dichas manifestaciones: contextualización histórica, tipos de espectáculos, espacios escénicos, repertorio, características coreográficas, condiciones laborales, etc.

Respecto a la relevancia del tema escogido podemos presentar dos líneas de acción en el ámbito de la Danza Española: una integrada en ámbito profesional (escénico y formativo); otra, en el ámbito de la investigación (teórico-académico).

En el ámbito profesional va a tratar de contribuir a rellenar el vacío de conocimiento existente en las nuevas generaciones, que repercute en la formación

⁶ Véase el apartado dedicado al estado de la cuestión.

de los profesionales de la Danza Española (coreógrafos, bailarines, pedagogos, etcétera). En este sentido, creemos oportuno presentar el testimonio de Juan Mata⁷ con respecto a la situación actual de la Danza Española:

Hombre, la veo crítica, la verdad es que la veo crítica, porque por suerte o por desgracia, primero hemos perdido o estamos perdiendo, ya quedan pocos, las grandes figuras que han aportado todo ese conocimiento y ese repertorio a la Danza Española. Entonces los nuevos creadores o las nuevas gentes que tienen el mando para poder hacer cosas nuevas, muchos de ellos no han conocido esas trayectorias; incluso me atrevo a decir que no han aprendido esos bailes y esa tradición. Hoy en día quizás se enseña más, sea en conservatorios o sea en escuelas, lo que está más de moda. Quizá no se enseña como en el resto de la educación, que hay que aprender historia, que hay que aprender de dónde se viene y a dónde se va. Entonces, no quiere decirse que no se haga más moderno, que no se actualice, si, sí, estoy de acuerdo, pero primero hay que saber cómo se hacía: primero hay que saber cómo se hacía, y cómo lo hacían y que valor había, y entonces, a partir de ahí, si tu lo conoces y lo has experimentado, puedes evolucionar. Ahora mismo, como te he dicho, me parece que la evolución está siendo falta de documentación (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Inciendiando en este “desconocimiento” por parte de las nuevas generaciones sobre parte de la historia y evolución de la Danza Española y sus figuras en el periodo de tiempo acotado, y más concretamente sobre Tona Radely y Pacita Tomás, así como las causas de esta falta de consideración, Manolo Valdivia⁸ expone:

No, no, Ni las conocen ni las aprecian ni saben que son los puntales del baile... y lo son a igual que Pilar López... Eran bailarinas y bailaoras, eran todo... pero no se dedicaron al gran espectáculo... tenían sus pequeños ballets y se dedicaban a ir con compañías de la copla y entonces eran un complemento de ese espectáculo, pero, claro, no eran grandes compañías de baile. No hacían un ballet con argumento, pero en calidad artística, maravillosas, tanto Tona como Pacita, pero como se dedicaban a ese tipo de espectáculos o a sala de fiestas, pues no están tan consideradas (Manolo Valdivia Herrera, comunicación personal, 11 de mayo, 2014).

Esta argumentación incide en cómo ha sufrido cierta infravaloración la profesión de la Danza Española en tanto oficio artístico y, consecuentemente, las

⁷ Juan Mata, bailarín de Danza Española, trabajó en diferentes ballets, como el de Silvia Ivars, el de Luisillo, Antología, etc. Miembro fundador del Ballet Festivales de España. Formó parte del Ballet Nacional de España desde su creación, como primer bailarín, hasta la actualidad, como repetidor.

⁸ Manuel Carlos Valdivia Herrera profesor de Danza Española.

figuras de la Danza Española, cuyas trayectorias no se han desarrollado en grandes compañías de ballet español, aunque en el entorno profesional coetáneo fueran reconocidas su gran categoría profesional y artística.

Por otra parte, en el entorno científico, abre nuevas líneas de investigación sobre el desarrollo de la Danza Española. Básicamente plantea la necesidad de una revisión historiográfica y coreológica en tanto género, protagonistas, espacios escénicos, interrelación con otros géneros, significados sociales-políticos-económico-culturales, relaciones interdisciplinarias, relaciones con otras manifestaciones culturales como la música, la pintura, la literatura o el cine.

En base a lo expuesto podemos concluir que, en consecuencia, va a repercutir sobre la situación actual de la Danza Española en la cultura contemporánea en los diferentes ámbitos formativo, escénico y académico.

Así mismo, dado que la Danza Española es parte de la cultura española, forma parte del patrimonio cultural, no conocer su desarrollo y evolución histórica en un determinado periodo implica no conocer el desarrollo y evolución de parte de la cultura española en dicho periodo, es decir no tener una visión global de la misma.

Por último, el objeto de estudio, la acotación temática, implica una relación con otras áreas del conocimiento como la historia, el arte, la antropología, las artes escénicas, las ciencias de la comunicación, la pedagogía o la sociología, y, por lo tanto, posibles áreas de aplicación.

En cuanto a la utilización del término “oficio”, responde a varios factores. Entre otras acepciones, según la RAE, se define como “ocupación habitual”, que era lo que suponía para el bailarín profesional, un trabajo diario. El *modus operandi* de la formación o aprendizaje era el mismo que cualquier otro tipo de oficio, es decir, se completaba dentro de la propia compañía. En el entorno profesional se utilizaba dicho término para denominar el conocimiento basado en la práctica real escénica, tanto a nivel técnico como interpretativo, así como en los aspectos relacionados con el desarrollo laboral escénico. De igual modo es utilizado por autores teóricos coetáneos: *El oficio, el dominio de las reglas, no deben tener otra misión que permitir*

a la danzarina de teatro escalar las cimas de la belleza plástica. Cuando la técnica no sirve para alcanzar este supremo objetivo, no sirve para nada (Gasch, 1946, p. 260).

Como puede deducirse de lo apuntado hasta aquí, no se encuentran dentro de los límites del presente estudio todas aquellas manifestaciones de la denominada *Danza Española teatral*, así como de sus figuras más representativas que han centrado su trayectoria en los mismos (Pilar López, Mariemma, Antonio Ruiz, “el bailarín”, Antonio Gades, etc.). Como ya se ha apuntado, tal decisión es coherente con el intento de dar valor y visibilidad al resto de manifestaciones de la Danza Española, que no han concitado tanto interés y dedicación como estas figuras que han centrado su trayectoria en ella y que ya han gozado de atractivo para la elaboración de estudios, consideración y valoración.

Del mismo modo, tampoco se tratará la Danza Española subvencionada de forma directa o indirecta por el Estado u organismos oficiales, como la integrada en los Festivales de España.

Límites espacio-temporales

La fecha de inicio, 1940, viene marcada por el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de la Danza Española, como consecuencia de la ruptura que supuso la guerra civil española (1936-39) y que se va conformando en la postguerra, con la consiguiente contextualización política, social y cultural de la nueva etapa histórica, que va a repercutir directamente en los cauces que tomarán las diferentes manifestaciones de las disciplinas y géneros escénicos. En este año se imparten los estudios de “Bailes folklóricos españoles”, a cargo de Laura Santelmo, en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Por otra parte a nivel escénico, se conforman los denominados espectáculos folklóricos en los que la Danza Española tendrá un papel protagonista.

Por otra parte, se cierra el ciclo temporal a estudiar en la década de los años 90, que supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la Danza Española, tanto en el ámbito pedagógico como en el ámbito escénico. La implantación de la LOGSE -

que reglamentó las enseñanzas de la danza en tres grados: elemental, medio y superior- supuso el cierre de muchas escuelas privadas, con la consecuente repercusión laboral a causa de las nuevas exigencias y la eliminación de los exámenes libres. En el ámbito escénico, en base a diferentes factores, se dio una disminución de la oferta laboral para los profesionales de la Danza Española escénica, descendiendo en gran cantidad el número de Ballets/compañías de la misma. Ambos aspectos conllevaron una nueva conceptualización del desarrollo profesional de la Danza Española.

Si quedan justificados los límites del periodo de tiempo seleccionado, es necesario explicitar la importancia que el impulso de la Danza Española escénica tiene el lapso temporal que ocupa nuestra atención.

Los profesionales de la Danza Española, cuyas trayectoria profesionales, total o parcialmente, se han desplegado en esta época concreta, coinciden en afirmar que fue de enorme importancia para el desarrollo de la Danza Española.

Yo me acuerdo que en mi época había muchos Ballets, no solamente los grandes Ballets, sino que había muchos Ballets de sala de fiestas donde se bailaba la Danza Española: se bailaba regional, se bailaba la escuela bolera, bailaban la danza estilizada, bailaban flamenco... Pero de esos había, no quiero ser exagerado, pero si no había 80 o 90 Ballets pequeños, no había ninguno. Aparte de todos los grandes Ballets como el de M^a Rosa, Rafael de Córdoba, Mariemma... en fin, todo ese tipo de ballets grandes... y yo pienso que es cuando verdaderamente estaba la Danza Española en todo su auge, que era, Danza Española (José Gutiérrez, comunicación personal, 7 de mayo, 2008).

En este periodo de tiempo, la Danza Española escénica experimentó un gran desarrollo profesional, que se encauzó básicamente en dos vertientes. La primera recoge los espectáculos netamente dancísticos, realizados bien por grandes compañías –tipo suite o tipo ballet con argumento- o bien por figuras –tipo concierto-. La otra vertiente está conformada por las manifestaciones de la Danza Española escénica en espectáculos no netamente dancísticos –principalmente de variedades y folclóricos- y que constituía el grueso de la oferta laboral para pequeños ballets y figuras, así como la integrada en otros géneros como el cine y la televisión. Esto conlleva la presencia de la Danza Española en una gran variedad de espacios escénicos y tipos de espectáculos.

En cuanto a la acotación espacial, tomamos como referencia a Madrid, pues fue foco neurálgico de la actividad profesional de la Danza Española en la época estudiada:

Madrid volvió a retomar con fuerza su oficio de capital flamenca, ya que como estudio, manifestación, formación, desarrollo, promoción, conexión, consumo, contratación, experimentalismo, industrialización y comercialización, hizo que casi todo el flamenco y los flamencos pasaran por él, o tomaran en gran parte el ejemplo y el modelo a seguir (Blas Vega, 1995, p. 12).

En cuanto a la formación de los profesionales, cabe apuntar el auge de las academias de baile que se dio en Madrid en la década de los cuarenta, con maestros como Estampío, La Quica, Los Pericet, Román, Rafael Cruz, etc., que *enseñaron y prepararon a los artistas que dieron vida coreográfica a los espectáculos folklóricos, y a todo lo que supuso participación artística en salas de fiestas y tablaos, contribuyendo a la formación de aquellas grandes compañías que dieron gloria a la Danza Española, principalmente entre los años 50 y 80* (Blas Vega, 1995).

Trayectorias profesionales como ejemplo representativo del oficio artístico la Danza Española escénica

La consideración de ejemplos representativos del sector profesional de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, queda justificada por las características de las trayectorias profesionales escogidas y sobre las que, si bien estudiaremos con mayor profundidad en los capítulos correspondientes, es interesante presentar algunas de sus líneas básicas que argumentan dicha consideración.

Las trayectorias artísticas de Pacita Tomás (entre 1943 y 1979) y Tona Radely (entre 1943 y 1969) coinciden en varios aspectos. En primer lugar, prácticamente evolucionan en el espacio temporal que hemos determinado para nuestro estudio. Además, se desarrollan a nivel nacional e internacional, tanto como figuras solistas como al frente de su propio ballet, si bien su relevancia se focaliza como grandes figuras de la Danza Española con una clara personalidad artística. También coinciden en actuar en diferentes formatos de espectáculos (óperas

flamencas, variedades, folclóricos, etc.), así como en distintos tipos de espacios escénicos (teatros, salas de fiestas, casinos, cine, televisión, etc.). Llevaban en su repertorio todas las formas de la Danza Española: bolero, flamenco, clásico español (danza estilizada) y folclore.

Si Pacita Tomás y Tona Radely son ejemplos de figuras y estrellas de la Danza Española, el Ballet de Silvia Ivars es prototipo del ballet de clásico español “coral” en el que no hay un bailarín-figura al frente, sino una dirección coreográfica y empresarial, que le confiere un sello personal y estilístico propio; es decir, la categoría profesional, artística y técnica se aplica al conjunto ballet-director. La trayectoria profesional de este ballet también se desarrolla a nivel nacional e internacional y, salvo algunas excepciones, en espacios escénicos no teatrales: salas de fiestas, casinos, auditorios, salas de variedades, televisión, etc. Como consecuencia, se integraba, principalmente, en el tipo de espectáculos de variedades. Su repertorio, estructurado en programas tipo suite, se conforma también con la variedad de formas de la Danza Española: folclore, bolero, flamenco y clásico español (danza estilizada). Por otra parte, la continuidad de su trayectoria profesional en la línea temporal (1953-1993), le hace representativo de la actividad laboral como “oficio”. Así mismo, dado que abarca tanto la época estudiada como la posterior, hasta la década de los noventa, puede constituir una de las piedras basales⁹ sobre la que sustentar futuras investigaciones sobre el desarrollo de la Danza Española escénica en espacios no teatrales en la época posterior a la abordada en este estudio.

Los Ballets Los Goyescos y el de Miguel Prada constituyen dos ejemplos de ballets formados y dirigidos por ex bailarines de Silvia Ivars (Emilio Fernández, Manolo Arrabal y Miguel Prada) además de Pacita Tomás (en el caso de Miguel Prada).

⁹ Otro ballet de características parecidas y cuya trayectoria profesional llega hasta la actualidad es el Ballet español de Carmen Mota, por lo que también podría servir de referente similar. También los ballets ya desaparecidos de Miguel Prada y de los Goyescos entre otros.

Otro aspecto que se ha tomado en consideración a la hora de decidir los ejemplos representativos a estudiar ha sido, como ya se apuntaba más arriba, el apoyo exclusivo de estas trayectorias profesionales en una estructura empresarial privada sin apoyo de ningún organismo oficial estatal. Esto quiere decir que estaban en el mercado laboral bajo la premisa del dicho “trabajas, si te reclama el empresario”, y del arbitraje del público, que en definitiva era quien sustentaba económicamente al sector privado.

En cuanto a la calidad artística y profesional, podemos considerar tres tipos de valoraciones: la de la crítica periodística, la de los críticos especialistas e investigadores, y la de la propia profesión.

La valoración por parte de la crítica periodística en relación a la Danza Española escénica, en tanto oficio, dado que se ha centrado generalmente en sus manifestaciones teatrales, refleja una imagen parcial de la misma, pues no presta demasiada atención a la realizada en otros espacios escénicos como las salas de fiestas. Por estar integradas en los denominados espectáculos folclóricos, tenemos constancia de la categoría artística de muchas figuras de la Danza Española. Y, en relación a los ejemplos seleccionados, la consideración de la crítica periodística sobre Pacita Tomás y Tona Radely, que se centra principalmente en su faceta de figuras de la Danza en los espectáculos folclóricos, ratifican nuestra selección. El peso que tenía la Danza Española en los espectáculos folclóricos se refleja en las críticas de los mismos. Como ejemplo de la contribución de las figuras de la Danza Española en el éxito de este tipo de espectáculos, vamos a presentar parte de una crítica sobre el espectáculo *Pena y Oro* de Juanito Valderrama:

En este magnífico conjunto forman a las órdenes del popular divo del cante andaluz las más destacadas figuras del género, pero es de justicia proclamar que una de las que han contribuido decisivamente al triunfo ininterrumpido y completo de esta exhibición folclórica es Tona Radely, la joven y extraordinaria bailarina, que en plena madurez de su arte hace a diario alarde de los mejores recursos coreográficos y muestra su completo dominio de todos los estilos de la danza (Archivo personal Tona Radely).

Críticos como Sainz de la Maza, José del Campo, Mariano Rodríguez de Rivas, Sicilia, Adeflor (Gijón), Rozas (Oviedo), Masía (Valencia), Antdor (Barcelona),

o Leocadio Mejías (Madrid), entre otros, aportan sus valoraciones sobre Tona Radely en las críticas de los espectáculos teatrales en los que se integra. Desde sus inicios, la crítica le otorga un estatus relevante en el contexto de la Danza Española escénica. Así, con motivo de su actuación en el espectáculo *Calidad en Cuatro Estilos*, en noviembre de 1945, recogía entre otras críticas:

Tona Radely, “auténtica” estrella del folklore español, alcanzó un triunfo clamoroso. Quien quiera saber cómo se debe interpretar a Falla, Albéniz, Bretón, etc., que vaya a verla. Tona Radely es ya, a pesar de su juventud¹⁰, una sensibilidad y un temperamento: danzarina completa, en cuyo ritmo viven cadencias más personales y sublimes de la danza (Del Campo, José. Archivo personal de Tona Radely).

Tona Radely, figura del baile español, alcanzó un señalado triunfo en todas sus interpretaciones, teniendo que repetir, ante la reiterada petición del público, la “Danza del Fuego” de Falla, unas soleares verdaderamente magistrales de interpretación, y la célebre jota de “La Dolores”, de Bretón, que bailó cuatro veces, en medio de una ovación delirante (Rodríguez de Rivas, José. Archivo personal de Tona Radely).

En 1952, Leocadio Mejías aludiendo al espectáculo *Así es mi cante* con Antonio Molina, expone:

He aquí una auténtica “bailaora”: Tona Radely; una “bailaora”, sí, pero también una bailarina, danzarina, de cualidades excepcionales. En Tona se sintetizan cualidades coreográficas y virtudes dramáticas. A nuestro juicio, su arte, intenso y extenso, es singular, único. Su presencia en escena da empaque y señorío a cualquier espectáculo. Ahora se ha emparejado artísticamente a un nuevo valor del “cante”, Antonio Molina, y en él está arrebatando de entusiasmo a esos exigentes públicos de provincias en el espectáculo “Así es mi cante”, que pronto podremos admirar en un teatro madrileño, y en el que Tona Radely es figura máxima femenina por derecho propio (Mejías, 1952).

En la misma línea escribe, en 1954:

Tona Radely ha hecho pasión del oficio y filigrana de la norma; arte de lo que en el oficio es ciencia exacta y ciencia sublimada del arte etéreo de bailar. Es como una pequeña sacerdotisa de multitudes que sobre la escena oficiase, entregándose toda a su gran devoción, el maravilloso rito ancestral y pagano de la Danza Española (Mejías, 1954. Archivo personal de Tona Radely).

¹⁰ Tona Radely tenía 17 años.

Así mismo, revistas, como por ejemplo *Dígame*¹¹ o *Primer Plano*, en las que se recoge la crónica social y cultural de la época, dan fe de su popularidad como figuras artísticas de la Danza Española. Penín Castillo, en la sección “Los famosos”, de la revista *Dígame*, en 1969, publica una biografía de Pacita Tomás, en la que presenta un recorrido de su trayectoria profesional desde sus inicios hasta dicha fecha (Imágenes nº 159 y 397).

No podemos obviar a algunos de los pocos estudiosos e investigadores que también les muestran esta consideración como figuras. Así, Blas Vega expone:

Y puestos a citar valores individuales con significación y representatividad, traemos los nombres de Pacita Tomás, Tona Radely, Queti Clavijo, Farruco, Miguel Sandoval, La Tati, Sara Lezana, El Güito, Tomás de Madrid, Lola Greco, José Antonio, Victoria Eugenia (Blas Vega, 1995, p. 12).

También es oportuno exponer cómo las categorías artísticas de Pacita Tomás y de Tona Radely, en tanto grandes figuras de la Danza Española, queda reflejada en los programas, carteles y afiches de los espectáculos folclóricos en los que actuaron (tamaño de letra, fotografías, etc).

Con respecto al ballet de Silvia Ivars, dado que actuaba, preferentemente, en espacios escénicos no teatrales, las valoraciones por parte de los críticos coetáneos son más reducidas en cantidad¹², si bien dejan constancia de su valoración, como lo indicaba Sebastián Gasch en el texto del programa del Ballet:

El Ballet español de Silvia Ivars es uno de los espectáculos coreográficos más inteligentes que se pasea por los escenarios y las pistas europeos, inteligente tanto en lo que respecta a la concepción como a la realización. Silvia Ivars, pues, purifica lo popular, lo limpia de escoria, para lograr un espectáculo apropiado a los concretos fines de su pública presentación, una expresión totalizadora donde la plasticidad está conseguida merced a todas y cada una de las posibilidades externas e internas de la danza. En una palabra, el Ballet de Silvia Ivars nos ofrece un espectáculo coloreado de los bailes populares y locales

¹¹ Por ejemplo podemos citar reportajes realizados sobre Pacita Tomás en los números 449 (10/08/1948) y 1514 (08/01/1969) de la revista “Dígame”, o sobre Tona Radely en “Primer Plano”.

¹² Como se tratará posteriormente, en el apartado dedicado al “Estado de la cuestión”, se denota una falta de interés por parte de los críticos con respecto a los espectáculos que se desarrollaban en espacios escénicos no teatrales.

metamorfoseados en un estilo destinado a tener una irradiación Universal (véase imagen nº 469).

De su actuación en el teatro Eslava, junto a Nati Mistral, en el espectáculo *Madrid Galante*, Leocadio Mejías escribía:

Otra vedette con sorprendente categoría de primerísima es el Ballet de Silvia Ivars, tan elegante, serio y risueño, su perfecto ajuste a la coreografía, ralla a veces en lo genial. La calidad insuperable de sus bailarinas y bailarines hacen de este asombroso conjunto de baile clásico español no sólo uno de los más bellos, sino también, y a pesar del corto número de sus componentes, uno de los más importantes que andan hoy por el mundo. Así lo comprendió el público que llenaba el ESLAVA y que coronó con bravos y ensordecedores aplausos cada una de sus actuaciones. Leocadio Mejías. Madrid (Silvia Ivars, archivo personal).

En el periódico *La Prensa*, de Buenos Aires, se aludía al repertorio, vestuario, concepción artística y coreográfica, y calidad técnica del ballet:

Largo sería el comentario minucioso o sencillamente detallado del extenso programa que el conjunto desarrolla. Una serie de estampas cuya pureza formal descubre hasta qué punto la materia popular española aparece más genuina si está despojada de inútiles efectismos y sometida al rigor de la concepción artística sin concesiones ni renunciamentos. Tal como la vieron Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y Albéniz, y Granados y Falla y Turina y Halfter y tantos más. Citando al azar de la memoria es lo que se ve, por ejemplo, en los números del espléndido Ballet de Silvia Ivars como “La Boda de Luis Alonso” de Giménez, en el bolero de “La Calesera” de la zarzuela de Alonso o “Jota de Concierto”, fragmento de la España de Chabrier, en los que se advierte el modernísimo estilo de la coreografía de Silvia Ivars, la limpieza técnica de sus bailarines y la belleza de los trajes, que constituyen una verdadera creación artística de su modista diseñador (F.T.P. La Prensa. Buenos Aires. Archivo personal de Silvia Ivars).

Una de las valoraciones más importantes en la consideración artística y técnica de un bailarín profesional es la otorgada por la propia profesión. En este sentido Juan Mata argumenta:

...los que nos consideramos dentro del gremio de la danza sabemos quien baila bien y quien baila menos bien, por no decir mal, sin ser famoso o siendo famoso (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Así pues, el crédito por parte de la propia profesión ha constituido otro de los factores determinantes para la elección de los ejemplos referidos.

... que aunque no tuvieran un ballet grande, eran tan figuras como las demás: Pacita Tomás, Tona Radely, Carmen Mota, Paco Ruiz..., bueno, se me pueden olvidar muchas, pero pienso que cada una tenía su sello personal, que hoy en día eso no lo hay (José Gutiérrez, comunicación personal. 7 de mayo, 2008).

Eran bailarinas y bailaoras, eran todo ... los puntales del baile al igual que Pilar López... No hacían un ballet con argumento, pero en calidad, artística maravillosas, tanto Tona como Pacita, Tona Radely se comía el escenario (Manolo Valdivia, 11 de mayo, 2014).

La consideración de Pacita Tomás como gran figura estrella de la Danza Española por parte de la propia profesión de la época queda reflejada en los testimonios de algunos bailarines:

Era todo armonía: en la forma de bailar y en la física. ¡Bailaba con una armonía extraordinaria! Porque la armonía no era solamente bailando, sino también físicamente, la imagen que daba en el escenario, uf.. ¡qué bonito!. ¡Es que bailaba muy bonito!, Era la número uno. En el mundillo del folclore, en el que todo el mundo se conocía y todo se comentaba, cuando Manolo Caracol se separó artísticamente de Lola Flores, todo el mundo se preguntaba “¿quién va a sustituir a Lola?, ¿quién va a llevar Manolo Caracol?”, y todo el mundo contestaba: “Como no lleve a Pacita...”. Y así fue (Concha Cruz, comunicación personal. 9 de marzo, 2015).

Lucía Real¹³ alude a la forma de bailar de Pacita Tomás:

Pacita Tomás, en cambio, baila de maravilla porque sabe clásico (Lucía Real, comunicación personal, 29 de abril, 1967).

En cuanto al Ballet de Silvia Ivars, en el entorno profesional de la Danza Española, era considerado como uno de los mejores ballets de clásico español dentro de la categoría de ballets de español de pequeño formato. Cabe distinguir dos aspectos a considerar: su larga y continua trayectoria profesional de 1953 a 1993; y su valoración en cuanto a repertorio, vestuario, calidad artística, técnica y rigor profesional. Así lo testimonian distintos profesionales de la Danza Española:

Había muchísimos ballets de sala de fiestas... pero con rigor escénico y rigor profesional, para mí el número uno era el de Silvia Ivars. En general se conocía que el Ballet de Silvia Ivars tenía un crédito que no tenían muchos otros (Juan Mata, comunicación personal. 1 de marzo, 2014).

¹³ Lucía Real, bailaora y bailarina de Danza Española, casada con El Cambario, que se inició en el Ballet Española de Antonio Ruiz Soler.

Estos testimonios de la profesión quedan justificados con los datos obtenidos a través del análisis de la imagen, fotografías y videos.

Otro aspecto a considerar en la selección de estos ejemplos representativos, ha sido la labor desarrollada en la formación de nuevas generaciones de bailarines profesionales, bien a través del propio oficio (en el entorno escénico) bien a través de una posterior labor pedagógica desarrollada en sus propias escuelas. Cabe apuntar estos dos aspectos por separado, ya que la formación desarrollada en los propios ballets se adscribía a las necesidades técnicas requeridas por el repertorio del propio ballet, así como a las propias del oficio en relación al entorno escénico (ensayos, formas de estar, respeto, proyección en la interpretación, etc.); en cambio la formación que se daba en las escuelas o academias se ceñía, preferentemente, a la técnica y repertorio para ser futuros profesionales o profesores.

Como se expondrá posteriormente, el estudio de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, implica una atención al *modus operandi* en la formación de los bailarines profesionales, que, en la época estudiada, se complementaba y se iba conformando con el *practicum* en los propios ballets o compañías. En este sentido, en cuanto a la función ballet-escuela, si bien en los ballet de Pacita Tomás y de Tona Radely, los bailarines disfrutaban de una continua formación, es el ballet de Silvia Ivars el que, por sus características, suponía una gran e importante escuela. En los ballets de Pacita y de Tona, al ir éstas como primeras figuras (y en el caso concreto de Pacita, también estaba el que sería su marido, Joaquín Villa), los bailarines tenían solo ciertas necesidades como bailarines de conjunto; en cambio en el ballet de Silvia Ivars, al no tener una figura al frente, es decir al estar constituido como ballet “coral” los bailarines necesitaban una formación más exhaustiva, pues tenían que prepararse para poder abordar, en ciertos momentos, la interpretación de solos¹⁴, siendo considerado como uno de los paradigmas de ballet-escuela en el oficio artístico de la Danza Española profesional.

¹⁴ Piezas o fragmentos de ciertos coreografías interpretados por un bailarín.

Como consecuencia de esta faceta de ballet-escuela, tanto el ballet de Pacita Tomás, como el de Tona Radely y el de Silvia Ivars se convirtieron en cantera de bailarines que, a su vez, algunos de ellos, formaron sus propias compañías. Así, por ejemplo, el Ballet de Antonia Granados, que había bailado con Tona Radely y con Pacita Tomás; el ballet Los Goyescos, cuyos directores Emilio Fernández y Manolo Arrabal habían bailado con Silvia Ivars; o el Ballet de Miguel Prada, que había estado con Pacita Tomás y con Silvia Ivars.

Siguiendo la línea de la contribución a la formación de nuevas generaciones de bailarines profesionales y profesores de Danza Española, cabe reseñar la desarrollada por Tona Radely y por Pacita Tomás y su marido Joaquín Villa, realizadas en sus respectivas escuelas.

Si bien Pacita Tomás y Tona Radely presentan ciertas semejanzas en cuanto a las líneas generales de sus trayectorias profesionales, como ya se ha señalado, también aportan algunas diferencias que consideramos oportuno exponer, para apoyar la argumentación sobre la elección de ambas como ejemplos significativos. A nivel artístico suponen dos personalidades diferentes ya que, como veremos en los apartados correspondientes a su estudio, la trayectoria de Pacita Tomás esta marcada por dos etapas bien definidas, en la primera que actúa como bailarina solista y figura, y la segunda, a partir de 1951, en la que actúa al frente de su ballet, siempre acompañada como pareja artística por quien será su marido, Joaquín Villa¹⁵, hasta que se retiran y se dedican a la enseñanza. Por otro lado, Tona Radely actúa durante toda su trayectoria como figura solista o como figura acompañada por su propio ballet indistintamente, según surjan los contratos.

En cuanto a la formación de ambas, si bien compartieron algunos maestros, como Luisa Pericet o el Estampío, suponen las dos opciones en la formación del bailarín: la oficial y la no oficial. Tona Radely compaginó la formación oficial

¹⁵ Joaquín Villa, bailarín, coreógrafo y maestro de la Danza Española. Se forma con Luisita Pericet y Estampío y tras desarrollar su profesión en varias compañías de Danza Española, en el año 1951 deja la compañía de Mariemma y entra en el Ballet de Pacita Tomás, con quien además de hacer pareja artística fue su pareja sentimental

impartida en el conservatorio, obteniendo el título de danza¹⁶ y el de declamación¹⁷, con la proporcionada con maestros especialistas. Pacita Tomás no tuvo ninguna formación reglada oficial, estudiando exclusivamente en escuelas privadas, con maestros especialistas en los diferentes estilos de la Danza Española y complementando su formación en clásico en el extranjero, aprovechando sus estancias por motivos profesionales, es decir, responde a la tipología del bailarín que se formaba en escuelas privadas, con maestros especialistas escogidos personalmente.

Respecto a su actividad pedagógica, tal vez influenciadas por el tipo de formación y, por tanto, por una determinada mentalidad, muestran dos enfoques diferentes. Tona Radely focaliza su actividad pedagógica en la obtención del título oficial de estudios de Danza por parte de sus alumnas, presentándolas a los exámenes en el conservatorio, y por tanto siguiendo el programa exigido por los mismos, resultando de crucial importancia la labor que realiza en Málaga¹⁸. Pacita Tomás y Joaquín Villa se dedican a la enseñanza de la Danza Española al margen de la programación oficial de los conservatorios, siguiendo una estructura de clases y una metodología propuesta por Joaquín Villa, fruto de la reflexión sobre su formación y experiencia profesional, y cuyo objetivo no es el de conseguir un título, sino el de formar futuros profesionales y complementar la formación de profesorado, tanto a nivel nacional como internacional. Estas dos visiones de la pedagogía de la Danza Española, a pesar de tener objetivos diferentes y, en consecuencia, contenidos distintos, presentan similitudes en cuanto a la enseñanza de las características esenciales y estilísticas de la Danza Española, tal vez por el denominador común de su formación con algunos profesores como Luisa Pericet y Estampío.

¹⁶ Tona Radely perteneció a la primera promoción de titulados en Danza Española por el Conservatorio de Danza de Madrid.

¹⁷ Cabe puntualizar que Tona Radely, tras terminar sus estudios de declamación en el conservatorio de Madrid, obtuvo el premio Lucrecia Arana.

¹⁸ Como se analizará en el capítulo correspondiente, Tona Radely ha realizado una labor fundamental en el desarrollo de la Danza Española en Málaga, formando varias generaciones de profesoras, de las que algunas de ellas nutrieron en su primera fase al Conservatorio de Danza de Málaga, así como las escuelas municipales de varias localidades de Andalucía.

Así, podemos concluir que Pacita Tomás, Tona Radely y el Ballet Español de Silvia Ivars se han seleccionado como ejemplos representativos de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, en la época acotada (1940-1990), en base a los siguientes rasgos distintivos:

- Sus trayectorias profesionales suponen un reflejo de la variedad de manifestaciones de la Danza Española en el ámbito escénico, al desarrollarse en distintos espacios escénicos y en diferentes tipos de espectáculos.
- La continuidad temporal de sus trayectorias profesionales artísticas denota la importancia de las mismas a nivel cuantitativo y cualitativo. Tona Radely (1943-1969), Pacita Tomás (1943-1979) y el Ballet de Silvia Ivars (1953-1993).
- Su calidad artística es reconocida por la crítica de su época.
- Disfrutaban del reconocimiento y valoración de los profesionales de oficio de la Danza Española escénica, coetáneos a ellos.
- El desarrollo de su trayectoria profesional se realiza tanto a nivel nacional como internacional.
- Han desarrollado una importante labor en la formación de las siguientes generaciones de profesionales, bien en sus propios ballets (en los tres casos), bien en sus posteriores escuelas (en los casos de Tona Radely, o en el de Pacita Tomás junto a Joaquín Villa).
- Sus repertorios se conforman en base al amplio lenguaje coreográfico de la Danza Española y de sus diferentes estilos y formas: bolero, folclore, flamenco y clásico español.
- Su papel en la difusión de la Danza Española, dándola a conocer a un público muy diverso, tanto popular como culto: desde un público rural a un público urbano y, en este último caso, a veces popular, a veces selecto, de salas de fiestas y de teatros. A nivel nacional e internacional.

- Por constituir un testimonio vivo en el que apoyar el estudio de campo de la investigación propuesta.

- Por suponer una fuente primaria de documentación en cuanto al estudio del desarrollo de la Danza Española en tanto oficio y, por tanto, sobre los aspectos relacionados con la formación de los bailarines profesionales, formas de trabajos, ensayos, condiciones laborales, tipos de públicos, etc.

Finalmente señalar que se ha incluido un apunte final realizado sobre el Ballet Español Los Goyescos y el Ballet Español de Miguel Prada, por la ayuda que supone a la hora de establecer una línea de continuidad temporal, favoreciendo una perspectiva más panorámica del desarrollo del oficio artístico de la Danza Española.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La hipótesis planteada en esta investigación surge en base a la confluencia de dos factores fundamentales: por una parte, como se ha expuesto anteriormente, en base a la experiencia profesional y académica personal y, por otra, en base al estado de la cuestión de la imagen oficial de la historia de la Danza Española en el siglo XX¹⁹. Así pues proponemos como hipótesis que:

La Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, durante el periodo comprendido entre 1940 y 1990, se desarrolló en diferentes espacios escénicos y en diferentes tipos de espectáculos, propiciando una gran difusión de la misma. Figuras y ballets de clásico español que desempeñaron un papel muy importante en el desarrollo y difusión de la Danza Española en dicho periodo, no han sido considerados ni puestos en valor por parte de la historia oficial que aborda la imagen de la Danza Española en dicha época, dando lugar, por tal motivo, a un retrato oficial del desarrollo de la Danza Española incompleto y tendencioso. Las manifestaciones

¹⁹ Producto de la revisión de la literatura, sobre dicho tema, desarrollada en la realización del trabajo de suficiencia investigadora del DEA “La Imagen de la Danza Española escénica en la cultura contemporánea” correspondiente al programa de doctorado (2007-2009): “Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital.”. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UMA, bajo la dirección del Dr Ruiz San Miguel.

de la Danza Española en los ámbitos escénicos “populares” fueron infravaloradas por el discurso crítico académico (teórico) tradicional durante dicho periodo, lo que tiene como consecuencia que no sean contempladas adecuadamente por la historia oficial.

En consecuencia, dentro de las miradas concretas que se pueden tener sobre la realidad de la naturaleza y evolución de la Danza Española, tomamos en consideración las manifestaciones de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, que se han desarrollado en diferentes espacios escénicos -teatrales y no teatrales- y en diferentes tipos de espectáculos, en el periodo acotado entre los años 1940 y 1990, focalizando la atención en los espectáculos no netamente dancísticos, apoyándonos en el análisis de las trayectorias profesionales y artísticas de Pacita Tomás, Tona Radely y el Ballet Español de Silvia Ivars en primer término (como ejemplos representativos) y en las de el Ballet de Los Goyescos y el de Miguel Prada (a modo de apunte) como ejemplos representativos de una continuidad generacional en el desarrollo del oficio.

Tomando como piedra basal la hipótesis anteriormente enunciada, nos planteamos los siguientes objetivos básicos:

- Abordar la praxis profesional de la Danza Española escénica en base al concepto de oficio artístico.
- Analizar y describir la realidad profesional de la Danza Española escénica -en tanto oficio artístico- durante el periodo comprendido entre 1940 y 1990.
- Dar visibilidad y poner en valor la labor desarrollada por el sector profesional de la Danza Española escénica -figuras y pequeñas compañías- que se dedicó a las manifestaciones de la misma, contextualizadas en espectáculos populares.
- Estudiar la imagen de la Danza Española que se proyectaba en el entorno escénico por la acción de dichas figuras y ballets.

- Analizar y describir las distintas manifestaciones de la Danza Española en el entorno escénico, en tanto oficio artístico, integradas en los espectáculos populares.
- Relacionar el desarrollo de la Danza Española escénica con el contexto histórico de la época propuesta

Como objetivos específicos:

- Documentar, analizar y reconstruir la trayectoria profesional y artística de las figuras de Pacita Tomás, de Tona Radely y del Ballet de Silvia Ivars como ejemplos representativos y significativos del sector profesional de la Danza Española en tanto oficio artístico, así como su incidencia en el desarrollo y evolución de la misma.
- Estudiar el *modus operandi* de la realidad profesional del oficio artístico de la Danza Española escénica.
- Establecer una relación de categorías e *ítems*, cuyo análisis aporte datos significativos sobre los diferentes aspectos que ilustren la imagen de la realidad profesional de la Danza Española.
- Analizar cada uno de los *ítems* propuestos: tipos de espectáculos, tipos de espacios escénicos, formación de los bailarines profesionales, condiciones laborales, *modus operandi* cotidiano, ensayos, repertorio, características, etc.

Como consecuencia de los objetivos propuestos, se evidencia como objetivo general revisar con una óptica diferente la historia de la Danza Española en el periodo comprendido entre 1940-1990, y contribuir a una visión más panorámica y poliédrica del desarrollo de la Danza Española escénica como fenómeno cultural, artístico y profesional.

ASPECTOS Y HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

Las cuestiones relativas a la metodología de investigación en danza están en íntima relación con la teoría de la danza y con el desarrollo de su registro, con la problemática de la transmisión y de la documentación.

Las diferentes teorías sobre la naturaleza de la danza -lingüística, expresiva y creativa- inciden en necesidades metodológicas diversas y abren el debate existente alrededor de la necesidad de crear una metodología específica para la danza. En esta línea, si bien el estudio de la danza puede ser abordado desde los distintos paradigmas fundamentales de investigación, tanto de tipo cuantitativo (positivismo y pospositivismo) como cualitativo (constructivismo y enfoque crítico), actualmente se está planteando la necesidad de un tercer enfoque, la investigación performativa, que trata sobre la propia experiencia práctica, para la cual todavía “no se ha desarrollado una metodología reconocida en la comunidad científica o en el mundo artístico que sirva de herramienta en estas investigaciones que tienen el cuerpo, la creación y la propia identidad, como base de su campo de estudio” (Giménez Morte, 2010, p. 14).

Por otra parte las nuevas tecnologías emergentes están influyendo en una reconsideración continua de las posibles transformaciones en el lenguaje coreográfico y del concepto del cuerpo²⁰, así como en la creación de nuevas herramientas metodológicas²¹.

Desde la disciplina de la Coreología, que estudia la teoría y la historia de la danza desde un punto de vista científico y sistemático, han sido y son objeto de estudio y reflexión todas las cuestiones relativas a la investigación en danza, y,

²⁰ Véase Martínez Pimentel, L. C. (2008): *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales*. (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.

²¹ La cuestión de las nuevas herramientas metodológicas es un tema tratado habitualmente en los congresos sobre la investigación en danza. Por ejemplo véase: (Muntanyola Saura, 2012, pp. 149–168), (García Álvarez, 2012, pp. 173–182).

consecuentemente, a la metodología²². Así, el análisis coreológico implicará, además del análisis coreográfico, el estudio del contexto social, cultural e histórico.

Centrándonos en la Danza Española, como universo a estudiar, en base a su naturaleza y características, requiere de una investigación de naturaleza interdisciplinar, que implica el apoyo en diferentes metodologías según desde que perspectiva se estudie y con qué áreas de conocimiento se esté relacionando (Historia, Antropología, Lenguaje, Arte, Pedagogía, Sociología, Psicología, Artes escénicas, Medicina, Gestión Cultural, etc.). Por otra parte, el estudio de los diferentes aspectos de la Danza Española –dancísticos, artísticos, coreográficos, lingüísticos, escénicos, profesionales, sociales, culturales, educativos, económicos, políticos, etc.- implica el uso de una diversidad de herramientas metodológicas. En este sentido, si bien se desarrollará en su apartado correspondiente, es conveniente presentar algunas consideraciones sobre nuestra conceptualización de la Danza Española, que podemos resumir en las siguientes proposiciones:

- La Danza Española, como un género artístico de danza, posee unas características formales, estéticas, estilísticas y esenciales que la definen y la diferencian de cualquier otro género de danza.
- Desde el punto de vista del lenguaje coreográfico, la consideramos una “lengua” con su propia gramática -vocabulario y sintaxis- y poética.
- La Danza Española participa de aspectos considerados en los tres enfoques de la teoría de la danza: la lingüística, la expresiva y la creativa.
- La consideración del concepto de Danza Española escénica, en tanto manifestación como espectáculo.
- La Danza Española escénica como manifestación social, cultural y artística.

²² Esta inquietud se reflejó en el congreso “La disciplina coreológica en Europa. Problemas y perspectivas” 2008, Valladolid, cuyo objetivo fue examinar la situación, la problemática y las perspectivas de esta disciplina.

- La consideración de la importancia del contexto histórico –político, económico, social, cultural, artístico- en su desarrollo y evolución.
- La consideración del entorno profesional: características, protagonistas, condiciones laborales, etc.

En consecuencia, si bien se va a presentar un marco teórico del concepto de Danza Española, se va a focalizar la atención en la Danza Española escénica, considerándose desde la perspectiva de la imagen que se proyecta de la misma en el ámbito escénico.

Otro factor importante, a tener en cuenta, es la decisión de utilizar en esta investigación la terminología específica que se utilizaba en el entorno profesional de la Danza Española escénica en la época acotada.

Argumentación del planteamiento y diseño metodológico

Configurar el diseño metodológico (elegir el tipo de paradigma de investigación, los métodos y las diferentes técnicas y herramientas metodológicas) supone realizar un análisis de su adecuación en relación con el objeto de estudio, los objetivos propuestos, el estado de la cuestión, el tipo de información que se requiere y las posibles fuentes documentales básicas. En base a dicha adecuación y tras realizar una revisión comparativa de las características de los paradigmas fundamentales en investigación -cuantitativo, cualitativo- (Pérez Serrano, 1994, pp. 15–42), se la optado por la aproximación cualitativa como marco metodológico de esta investigación.

Uno de los objetivos generales de esta tesis es “comprender” y “describir” la realidad de un determinado sector profesional de la Danza Española escénica como un todo holístico, por lo que se corresponde con el enfoque de la investigación cualitativa que se centra en la comprensión, descripción, el descubrimiento y la generación de hipótesis. Así mismo nos adscribimos a dicho enfoque en cuanto *pretende ofrecer profundidad, a la vez que el detalle mediante una descripción y registro cuidadoso* (Pérez Serrano, 1994, p. 32).

Nuestro interés por dar relevancia a la Danza Española escénica como fenómeno cultural y artístico se conjuga con la teoría de la fenomenología:

La fenomenología, tan preocupada por los aspectos vividos y sentidos en el amplio abanico de las experiencias humanas, no ha podido ignorar los que se producen en la práctica de la danza... esta corriente ha impulsado, quizá como ninguna otra, la reflexión actual sobre la experiencia cultural dancística (Álvarez Puente, 1994, p. 44).

Otras características de la investigación cualitativa que encajan en nuestra enfoque metodológico son: el foco de investigación es la “cualidad”; se basa en supuestos; la consideración del contexto; la concepción de una realidad holística, global y polifacética y dinámica; humanista; naturaleza dinámica, múltiple; inductiva; análisis interpretativo; producción de datos *descriptivos, ricos y profundos*; técnicas y herramientas cualitativas (entrevista en profundidad, observación participante); apoyo en estudios de caso; perspectiva *desde dentro*; diseño de investigación flexible, envolvente y emergente.

Una de estas características, *la perspectiva desde dentro*, nos resulta especialmente significativa pues supone en nuestra investigación, el hecho *de dar voz* y, por tanto, protagonismo a los propios profesionales de la Danza Española escénica.

En este sentido, queremos hacer referencia a los conceptos “Etic” y “Emic” que se utilizan en la investigación cualitativa, ya que representan dos aspectos importantes (Pérez Serrano, 1994, p. 25). *Etic* se refiere a la descripción desde el punto de vista externo y la perspectiva es totalmente descriptiva y refleja macro nociones y aspectos generales. *Emic*, por el contrario, presenta la perspectiva interna de las personas que ya están integradas dentro de la cultura o de la propia sociedad al desglosar la interpretación del significado, con sus reglas y categorías, como el conocimiento sociocultural que rige y es común para ese grupo o sociedad. Las operaciones “*Etic*”, según Harris (1985, p32), tienen como marco la elevación de los observadores al *status* de jueces supremos de categorías y conceptos en descripciones y análisis. Aplicando estos conceptos a nuestro objeto de estudio, la perspectiva “*Etic*” se correspondería con la adquirida por los críticos y teóricos que

abordan el estudio desde fuera, elevándose a “jueces”, mientras que la “*Emic*” se correspondería con la de los propios profesionales de la Danza.

En cuanto al estudio de caso, haría referencia al del colectivo profesional de la Danza Española escénica que se desarrolló en entornos escénicos populares, pues:

El estudio de casos puede definirse como una descripción intensiva, holística y un análisis de una entidad singular, un fenómeno o unidad social. Los estudios de casos son particularistas, descriptivos y heurísticos y se basan en el razonamiento inductivo al manejar múltiples fuentes de datos (Pérez Serrano, 1994, 44).

Con respecto al papel del investigador en la aproximación cualitativa, consideramos importante subrayar algunas de las características que apuntan Taylor y Bogdan (2008, pp. 20–21) y con las que nos sentimos identificados:

- Desarrolla conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos. Sigue un diseño de investigación flexible. Comienzan sus estudios con interrogantes sólo vagamente formulados.
- Adquiere una perspectiva holística: las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo.
- Es sensible a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de estudio.
- Interactúa con los informantes de un modo natural. En las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación normal y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Establece *rapport* con los informantes.
- Trata de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas. Se identifican con las personas que estudian para poder comprender cómo ven las cosas.

- Suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones. Ve las cosas como si estuvieran ocurriendo por primera vez. Nada se da por sobreentendido.
- No busca la “verdad” sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas. Para él, todas las perspectivas son valiosas. A todas se las ve como iguales²³.
- Da énfasis a la validez en su investigación.
- Es flexible en cuanto al modo en que intentan conducir sus estudios. Es un artífice.
- Define típicamente la muestra a estudiar sobre una base que evoluciona a medida que progresa al investigación, realizando el “muestreo teórico” (Glaser y Strauss, 1967), es decir la selección consciente de casos adicionales a estudiar de acuerdo con el potencial para el desarrollo de nuevas intelecciones, o para el refinamiento y la expansión de las ya adquiridas. De acuerdo con Glaser y Strauss, el investigador debería llevar a un rendimiento máximo la variación de casos adicionales seleccionados para ampliar la aplicabilidad de las intelecciones teóricas, hasta alcanzar el punto de “saturación teórica” (Glaser y Strauss, 1967) (Taylor & Bogdan, 2008, p. 34).
- Decide el punto de “saturación teórica” (Glaser y Strauss, 1967) (Taylor & Bogdan, 2008, p. 35).

Por otra parte, en base a la necesidad que tiene la Danza Española de una investigación de naturaleza interdisciplinar y, por tanto, de una diversidad metodológica, encontramos una fácil acomodación en la perspectiva cualitativa, ya que:

La metodología de tipo cualitativo presenta como rasgo peculiar la diversidad metodológica, de tal manera que permite extraer datos de la

²³ Así por ejemplo Oscar Lewis (1965, p XII) escribe: He tratado de dar voz a personas que raramente son escuchadas (en Taylor & Bogdan, 2008, p. 21).

realidad con el fin de ser contrastados desde el prisma del método. Posibilita, además, realizar exámenes cruzados de los datos obtenidos, recabar información por medio de fuentes diversas de modo que la circularidad y la complementariedad metodológica permitan establecer procesos en espiral. De este modo se logra, por medio del proceso de triangulación, llegar a contrastar y validar la información obtenida a través de fuentes diversas sin perder la flexibilidad, rasgo que caracteriza a este tipo de investigación (Pérez Serrano, 1994, p. 51).

En este sentido, y en base a la naturaleza de la Danza Española escénica, nos vamos a apoyar en diversas metodologías como la formalista, sociológica, iconológica y semiológica.

En tanto *danza*, nos sustentaremos básicamente en la Coreología, disciplina que aborda el estudio de sus diferentes aspectos: gestualidad, coreografía, indumentaria, desarrollo escénico, desarrollo histórico, significados, funciones sociales, estéticas, simbólicas, etc. Consecuentemente, en tanto Danza Española escénica, nos apoyaremos en diferentes métodos de análisis relacionados con el espectáculo y con la obra coreográfica, cuyos factores²⁴ a considerar son:

- Externos:
 - Contexto histórico: social, político, cultural, económico, artístico...
 - Público.
- Internos: obra en sí misma, la obra coreográfica, en cuatro niveles:
 - Composición dramática.
 - Composición escénica.
 - Composición coreográfica.
 - Interpretación coreográfica.

²⁴ Estos factores se desarrollarán en los apartados correspondientes: análisis del espectáculo y análisis coreográfico.

La consideración de esta estructura de elementos y parámetros propuestos en el análisis de la Danza Española en el ámbito escénico determina que nos apoyemos en:

- El análisis del espectáculo.
- El análisis coreográfico.
- El análisis de la imagen fija.
- La sintaxis de la imagen, en la composición dramática y escénica en danza, desde la perspectiva de tomar la danza como texto visual.

En base a lo antedicho podemos concluir que el diseño metodológico se sustenta sobre el paradigma de la investigación cualitativa y se conforma con la utilización complementaria de diversas herramientas metodológicas y la consideración de las sucesivas fases en el proceso de investigación, y por tanto se puede expresar:

- Estado de la cuestión específico.
- Construcción de un marco teórico.
- Paradigma de investigación.
- Herramientas metodológicas.
- Trabajo de campo:
 - Recogida de datos.
 - Análisis de datos.
 - Categorización.
- Fiabilidad de los datos: Triangulación de datos.
- Análisis e interpretación de los datos.

- Conclusiones.

Herramientas metodológicas

Las herramientas metodológicas que se han utilizado se pueden agrupar en:

- Entrevistas cualitativas:
 - o Entrevistas personales en profundidad (historias de vida), de las figuras elegidas como ejemplos paradigmáticos.
 - o Entrevistas semiestructuradas y abiertas.
- Análisis del espectáculo.
- Análisis de la imagen fija.
- Sintaxis de la imagen, en la composición dramática y escénica en danza, desde la perspectiva de tomar la danza como texto visual.
- Análisis coreográfico.

Entrevistas cualitativas

Entrevista en profundidad

Las entrevistas cualitativas son flexibles y dinámicas, siendo descritas en base al grado de estructura y de libertad como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas. El investigador establece *rapport* con los informantes a través de repetidos contactos a lo largo de cierto tiempo y desarrollan una comprensión detallada de sus experiencias y perspectivas (Taylor & Bogdan, 2008, p. 104).

Se ha optado por la entrevista *en profundidad*, dada la acotación temporal enmarcada en el pasado, así como el hecho de tener relativamente claro el planteamiento básico de la tesis en cuanto a objeto de estudio, objetivos y situación del estado de la cuestión.

La entrevista cualitativa en profundidad (Taylor y Bogdan, 1987: 101-132):

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. El rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas (Taylor & Bogdan, 2008, p. 101).

Considerando los tres tipos de entrevistas en profundidad que presentan Taylor y Bogdan (2008, p.102) nos hemos decantado por dos de ellas:

- Historia de vida²⁵. En la que el entrevistado presenta la visión de su propia vida, en sus propias palabras: su vida interior, éxitos, fracasos, etc.
- Las dirigidas al aprendizaje de acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente²⁶. Los entrevistados son informantes en el verdadero sentido de la palabra y, por tanto, además de su propio modo de ver, deben describir lo que sucede y el modo en que lo ven otras personas.

Por otra parte, también se han considerado las desventajas que de este tipo de entrevistas apuntan distintos autores²⁷, en tanto conversaciones, al ser susceptibles de falsificaciones, engaños exageraciones o distorsiones, o la falta de correlación entre lo que se dice y lo que se hace (Taylor & Bogdan, 2008, pp. 106–107). En este sentido los entrevistadores pueden beneficiarse con la conciencia de esas limitaciones. Taylor y Bogdan (2008) subrayan, precisamente en base a esas desventajas, la importancia de las entrevistas *en profundidad*, que permiten conocer a la gente lo bastante bien como para comprender lo que quiere decir, y crean una atmósfera en la cual es probable que se exprese libremente. En este sentido la

²⁵ La historia de vida tiene una larga tradición en las ciencias sociales y figuró de modo prominente en el trabajo de la Escuela de Chicago durante las décadas de 1920, 1930 y 1940. (Shaw, 1931, 1966; Shaw y otros, 1938; Sutherland, 1937; Angell, 1945 y Frazier, 1978) (Taylor & Bogdan, 2008, p. 103).

²⁶ Como ejemplo de este tipo de entrevistas se cuenta el estudio de Erikson (1976) y Domhoff (1975).

²⁷ Deutscher (1973), Benney y Hughes (1970), Becker y Geer (1957), Irwin Deutscher (1973).

información y datos recogidos se han ido cotejando de forma sistemática y rigurosa, realizando una triangulación de los mismos.

En cuanto a la selección de los casos a estudiar, como exponen Taylor y Bogdan en el muestreo teórico *el número de “casos” estudiados carece relativamente de importancia: lo importante es el potencial de cada “caso” para ayudar al investigador en el desarrollo de las comprensiones teóricas sobre el área estudiada* (2008, p.108). En este sentido quedan justificados los ejemplos seleccionados, Pacita Tomás, Tona Radely y Silvia Ivars.

De forma complementaria se han realizado entrevistas semiestructuradas y abiertas a personas adicionales relacionadas con la Danza Española.

Análisis del espectáculo

Como se ha expuesto anteriormente, uno de los enfoques de estudio de la Danza Española escénica, que planteamos en nuestra investigación, es su consideración en tanto *espectáculo*. Desde esta perspectiva realizaremos un análisis en base al concepto de espectáculo y a sus diferentes componentes y elementos.

En tanto espectáculo, queremos remitirnos, en primer lugar, a las diferentes acepciones que del término presenta el diccionario de la Real Academia Española, (del lat. *Spectaculum*):

1- Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla.

2- Conjunto de actividades profesionales relacionadas con esta diversión. *La gente, el mundo del espectáculo*.

3- Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.

Estas acepciones, de forma sencilla y clara, conforman la base esencial sobre la que se asienta el espectáculo. Hacen referencia a la “función” (representación), al

espacio en el que se realiza esa función, al público, al entorno profesional, al acto de contemplación intelectual, a la capacidad de atraer la atención y mover al ánimo del espectador, a la comunicación, pero en el contexto del arte escénico. Desde una óptica más amplia, las cuestiones fundamentales sobre el espectáculo, han dado lugar a la construcción de la teoría del espectáculo, en la que se recogen diferentes perspectivas y enfoques, que sirve de aplicación no solamente en el estudio de las Artes escénicas sino en otras disciplinas, como las Ciencias de la Comunicación, Ciencias Sociales, etc., que a la vez aportan apoyos teóricos, produciéndose una retroalimentación interdisciplinaria.

Es importante apuntar la cualidad esencial del espectáculo de “atraer la atención y mover el ánimo”. Ya en Grecia el objetivo último del espectáculo teatral era la catarsis, es decir la identificación del público. Este tipo de comunicación con el público es la base principal del espectáculo, y le otorga la capacidad de convertirse en un instrumento mediático susceptible de ser utilizado con diferentes fines - sociales, culturales, artísticos o políticos- desde la mera diversión hasta la más dura propaganda ideológica. Como acto comunicativo el espectáculo tiene un emisor, un mensaje, un canal y un receptor. Aplicándolo a un espectáculo de danza, el emisor es el bailarín-intérprete; el mensaje, la coreografía-texto; el canal, la puesta en escena; y el receptor el público. Estos elementos se relacionan entre sí conformando una red de influencias que incide en la representación final. En base a esta “representación final” se establece una conexión con el concepto de “imagen” y por tanto con la teoría de la imagen. En el espectáculo de danza, el cuerpo humano se presenta a través de una imagen que en ningún caso es meramente denotativa, sino que está cargado de importantes connotaciones de carácter psicológico, ideológico y referencias socioculturales e históricas. Por otra parte, considerando los procesos de “creación”, “representación” y “recepción”, se relaciona con la teoría creativa y con la teoría de la percepción.

La naturaleza, componentes, elementos y funciones del espectáculo, han sido objeto de estudio y de debate dando lugar a diversos planteamientos, enfoques y propuestas metodológicas de análisis que se enmarcan dentro de la teoría del espectáculo. Entre esta diversidad de propuestas nos parecen importantes las que

focalizan su estudio desde el punto de vista cultural (su ubicación en la cultura – alta y baja-, y en el estatus del arte), desde el punto de vista comunicativo, así como desde las interrelaciones entre espectáculo y sociedad. En consecuencia, estamos de acuerdo con la propuesta de Pavis (2000, pp. 41-43) sobre los ámbitos de investigación que pueden ayudar en el análisis del espectáculo:

- Teoría productivo-receptiva, para un análisis atento al producto final de la puesta en escena, pero también a las raíces de su formación.
- La sociosemiótica, como *una semiología atenta a las cuestiones ideológicas, a la manera en que un contexto socio-económico-cultural ancla y constituye los signos*.
- La semiótica intercultural que atiende a la dimensión cultural y relacional de la representación.
- La fenomenología, que presenta una imagen de los procesos escénicos que es al mismo tiempo una teoría de la acción y una teoría de la apropiación del espectáculo por parte del que percibe.
- La teoría de los vectores, como planteamiento de una red abierta de vectores que proporciona dinamismo a la representación.

El concepto de espectáculo entraña el debate existente entre texto y representación y, por extensión, entre obra coreográfica-texto y obra coreográfica representada²⁸. Como expone Pavis:

Hay que diferenciar cuidadosamente lo que pertenece al orden de las intenciones o las declaraciones de los artistas, del resultado artístico, el producto final que se muestra al público y que debería ser el único objeto de nuestra atención (Pavis, 2000, p. 35).

En este sentido, diferenciamos entre la creación de la obra coreográfica y la representación de la misma, es decir entre el texto coreográfico y su puesta en

²⁸ Véase Álvarez Puente (2012). El arte de recrear: el concepto de autenticidad de la danza. En VVAA. *La investigación en Danza en España 2012*. (pp. 243-253). Valencia, Mahali, 2012

escena. Si en principio consideramos la diferencia entre “texto coreográfico” y “praxis coreográfica”, en cuanto a esta última, cabe diferenciar entre la praxis realizada en el estudio de ensayo y la praxis realizada en la representación escénica. Así pues, consideramos que la praxis escénica de la Danza Española entraña diferencias con la praxis de la misma en el estudio de ensayo (o aula en el entorno formativo), y con la coreografía-texto original. Es decir, la obra coreográfica será diferente a la obra coreográfica representada escénicamente como espectáculo. Así se establece la diferencia entre dos procesos importantes: la *creación* y la *representación* en la que a nivel coreográfico es determinante la interpretación por parte del bailarín. Por otra parte diferenciamos entre coreografía y obra coreográfica. Una coreografía específica puede formar parte de una obra coreográfica o de cualquier otro tipo de obra escénica, es decir puede estar integrada en un espectáculo no netamente dancístico. Este planteamiento es necesario en base a nuestro objeto de estudio, las manifestaciones de la Danza Española escénica en espectáculos no netamente dancísticos. Consecuentemente se generan cuatro conceptos:

- Coreografía-texto (autor).
- Coreografía representada (dirección).
- Obra coreográfica-texto (autor).
- Obra coreográfica representada (dirección).

Estos cuatro conceptos entrañan diferencias tanto conceptuales como estructurales. Asociados a estos conceptos tenemos que considerar las figuras:

- Autor-coreógrafo (coreografía-texto).
- Director coreográfico-escénico (Coreografía-representada).
- Bailarín-intérprete-actor.

El nivel de protagonismo y valoración otorgada al coreógrafo-autor, coreógrafo-director y al bailarín-intérprete-actor va a depender de diferentes

factores, como el tipo de espectáculo, la época, los contextos histórico, cultural y artístico, el enfoque teórico o el contexto del propio espectáculo.

Desde el punto de vista del análisis del espectáculo, y en el marco de nuestra investigación, focalizaremos la atención en los conceptos coreografía representada y obra coreográfica representada. Recordemos los factores a considerar expuestos anteriormente:

- Externos:
 - Contexto histórico: social, político, cultural, económico, artístico...
 - Público, espectador.
 - Mecanismos de recepción²⁹.
 - Contexto.
- Internos: obra en sí misma, la obra coreográfica:
 - Autoría/dirección.
 - Composición dramática:
 - Autoría.
 - La fábula: historia y argumento. Tratamiento del origen-matriz de la composición: ajustes, versiones, adaptaciones, etc.
 - La dramaturgia. Aspectos fundamentales. Estructura formal de la idea coreográfica. Tema Trama. Género y estilo. La acción dramática, etc.
 - Composición escénica. Elementos del espectáculo:

²⁹ En relación al concepto de la recepción, nos parece interesante el planteamiento de la mirada de una obra coreográfica como una forma de construcción de espacios intermedios entre la mirada del artista y la del espectador (Buitrago (Ed), 2009)

- Dirección.
- Espacio:
 - Espacio físico.
 - Espacio escénico.
 - Espacio gestual.
 - La proxémica escénica.
- Componentes sonoros:
 - Música.
 - Otros.
- Componentes visuales:
 - Vestuario y elementos externos.
 - Maquillaje.
 - Escenografía.
 - Iluminación.
- Componente humano.
- Composición coreográfica:
 - Autoría/dirección coreográfica.
 - Composición de sentido, género, estilo y tono en la coreografía.
 - Componentes coreográficos; bailarines, espacio, música, la forma coreográfica; relaciones entre los componentes de la coreografía; estructura compositiva de la coreografía.

- Características formales, esenciales, estilísticas.
 - Relaciones intertextuales.
 - La evaluación y la interpretación de una coreografía. Significado o sentido de la coreografía.
 - Contexto.
- Interpretación coreográfica: bailarín/actor.

La composición coreográfica se tratará de forma específica en el apartado de análisis del espectáculo.

Se puede observar que hay elementos que tienen una doble función o protagonismo. Si bien la música es un elemento de la coreografía, también lo es del espectáculo en base a ciertos factores determinantes, como por ejemplo que sea en vivo o grabada, el número de intérpretes, tipo de instrumentos, o incluso que no forme parte de la coreografía propiamente dicha. El vestuario y elementos externos (mantón, capa, bastón, abanico, etc.), que suelen ser considerados como elementos de la puesta en escena, pueden ser, y lo son en la Danza Española, elementos protagonistas en la coreografía. En esta línea, el diseño de iluminación, otro elemento escénico, ha venido a ser un aspecto muy importante para completar el mensaje del coreógrafo, pasando a formar parte de la interpretación de una obra coreográfica.

En cuanto al análisis del espacio³⁰, vamos a tener en cuenta además del propio espacio escénico (el lugar físico en el que se desplazan los bailarines/intérpretes/actor), el espacio físico arquitectónico en el que está integrado -en base a las connotaciones sociales y culturales que implica-, el espacio que ocupa el público -la sala- y su relación con el espacio escénico. También hay que tener en cuenta el espacio gestual, que forma parte del análisis coreográfico, pero que contextualizado en el espectáculo adquiere una dimensión determinada ya que

³⁰ Resulta interesante el análisis del espacio que realiza Pavis (2000 pp.159-163).

va a estar en cierta medida influenciado por factores relacionados con el espacio físico: dimensiones del escenario, distancia de la sala al espacio escénico³¹, etc.

Otro elemento muy importante a considerar es el espectador, el público. El tipo de público, la posible mirada del espectador, su percepción y recepción, los mecanismos de identificación psicológica, social, cultural e ideológica, la relación entre el espectáculo y el espectador.

Para Trapero (Trapero LLobera, 1995, pp. 32-33) el papel del espectador (incluyendo la crítica teatral) tiene tres facetas:

- Como interlocutor respecto a lo que acontece en escena.
- Como espectador, no necesariamente en un sentido físico, sino en el de la apropiación de la obra.
- Como intérprete de las coordenadas estéticas, ideológicas o de otro tipo condicionadas por la competencia teatral del espectador o conjunto de conocimientos interiorizados que permiten dar un sentido final a una puesta en escena.

En cuanto a las relaciones entre el espectador y el espectáculo propone tres aspectos:

- Relaciones espaciales.
- Elementos psicofisiológicos y psicológicos de la percepción teatral: conocimientos previos del espectador, expectativas en modelos arquetípicos de experiencia, bagaje cultural y vivencial.
- Relaciones estéticas producidas en el espectáculo.

³¹ Lo que en la jerga de la profesión se llama “distancia corta” y “distancia larga” va a influir en el diseño del vestuario, amplitud de movimientos y actitudes, y en la gestualidad.

En la línea del proceso de “la recepción” nos parece muy interesante el análisis y descripción que realiza Pavis (2000, pp. 225-320) desde las aproximaciones psicológica, analítica y sociológica al espectador, así como la antropológica y el análisis intercultural.

Otro aspecto del espectáculo que resulta interesante en el marco de nuestra investigación es el relacionado con las finanzas³² -costes de producción, financiación privada, subvenciones-, que lógicamente repercutirá en el proyecto y desarrollo del espectáculo de danza en cuanto a la posibilidad de recursos tanto humanos como materiales. En esta línea, en relación con la fase de producción de un cierto tipo de espectáculo, otro factor a tener en cuenta lo constituye la demanda por parte del público (tema, moda, popularidad, tendencias culturales y artísticas, etc.)³³.

Estamos de acuerdo con Trapero (1995, p. 28) cuando hace referencia a la necesidad de documentar no solo el producto terminado, sino también el proceso creativo-productivo, no sólo el texto espectacular, sino su contexto cultural y no sólo el espectáculo, sino el acontecimiento teatral; en definitiva, un intento de comprensión de la dinámica estética por los procesos productivos y de recepción, más que exclusivamente una restitución de la intangible plenitud objetual del espectáculo.

Así pues, el análisis del espectáculo también nos ofrece documentación sobre el proceso de producción, el contexto social y cultural, y el entorno profesional del espectáculo.

También hay que considerar cómo el análisis del espectáculo nos proporciona las claves para analizar la posible instrumentalización del espectáculo con fines

³² Dado que se está considerando la Danza Española escénica como un oficio artístico, es decir, una profesión, en tanto actividad retribuida, el tipo de financiación –privada, subvencionada o mixta- influye en el desarrollo de la misma. En este sentido, Juvet (1965, p.42) expone: *el teatro debe ser primero un negocio, una empresa comercial floreciente; sólo entonces le está permitido imponerse en el dominio del arte*, en Pavis (2000, p. 263). En este sentido, estimamos que la situación crítica de la Danza Española escénica -mínimo número de espectáculos de Danza Española- entre otros factores, está determinada por el cauce que se ha tomado de sobrevivir en base a subvenciones, y consecuentemente estar adscrita a una determinada tendencia política e ideológica.

³³ La financiación de un espectáculo de danza y la demanda por parte del público, son dos de los factores sobre los que se incide en el análisis de la crisis actual en la que se encuentra la Danza Española escénica.

sociales, culturales, ideológicos o políticos. En el espectáculo el ser humano se presenta a través de una imagen que en ningún caso es meramente denotativa, sino que está cargada de importantes connotaciones de carácter psicológico, ideológico y de referencias socio-culturales e históricas. Esta imagen está conectada a determinados estereotipos que, además de ser espejo de una realidad, suponen, en muchas ocasiones, una guía ideológica. En esta línea, desde el punto de vista del espectáculo, se analizará cómo la relación espectáculo-cuerpo-Danza Española puede conformar un instrumento de propaganda ideológica y política, y cómo el espectáculo de Danza Española fue aprovechado para cumplir determinadas funciones sociales, culturales y políticas, al margen de la toma de consciencia de este hecho por parte del entorno profesional.

Por último, cabe apuntar que, dado que vamos a estudiar las manifestaciones de la Danza Española escénica integradas en espectáculos no netamente dancístico, tenemos que considerar dos perspectivas o encuadres:

- El espectáculo propiamente referido a la actuación de Danza Española.
- El espectáculo total en el que está integrada.

Análisis de la imagen fija

La imagen fija constituye uno de los posibles registros de la danza. Cubiles expresa la capacidad de la fotografía para recoger la esencia de la Danza Española:

Comenzó en el dibujo, que alcanzó el rasgo esencial, vivo, de la danza. Siguió la pintura que le dio el corazón tierno, vaporoso, o la rugiente posibilidad del color. Por fin, la fotografía, hace del nervio, gesto; del color, sombras. Sombras y gestos determinan algo cierto, esperado, del baile. Todo está cerca, muy cerca y al no torcerse en falsedad, al no cejar en su empeño de arte, restalla, puntual, su esencia (Gyenes, 1953, p. X).

Y Martha Graham expresa:

The only record of a dancer's art lies in the other arts... Photographs present more tangible evidence of a dancer's career. Photographs, when true to the laws that govern inspired photography, reveal facts of feature, bodily contour, and some secret of his power (en Morgan, 1980, p. 11).

Estamos de acuerdo con Ludmila C. Martínez Pimentel cuando propone una conceptualización de la danza como un lenguaje de imágenes en movimiento, exponiendo en la presentación de su tesis doctoral:

La danza, en su trayectoria occidental, se especializó cada vez más en constantes demostraciones de los cuerpos en movilidad incesante... Que la danza no deba ser conceptualizada necesariamente solo en su relación con el movimiento, sino que sea entendida como un lenguaje de imágenes en movimiento (Martínez Pimentel, 2008, p. 16).

Al compartir esta propuesta de entender la danza no solamente en relación con el movimiento, sino como un lenguaje de imágenes en movimiento, se puede inferir lo importante que resulta el análisis de la imagen proyectada de la actitud y del gesto del cuerpo en la Danza Española, así como el estudio de la sintaxis visual tanto en la composición coreográfica como en la composición escénica de la misma.

La actitud del cuerpo va a ser un factor diferenciador de géneros, escuelas y estilos de danza. La diferencia al interpretar un mismo paso en diferentes escuelas y estilos, entre otros factores, como la dinámica o el acento en el movimiento, se percibe fundamentalmente por las actitudes (dibujo, pose) y gestos que adquiere el cuerpo al desarrollarlo.

La visión de un espectáculo de Danza Española no permite la contemplación minuciosa, detenida, reflexiva y analítica de las actitudes del cuerpo que suponen un factor fundamental en la definición de sus características estilísticas.

Frente al carácter efímero de la danza, la imagen fija nos permite “congelar el instante” en el movimiento y, por tanto, posibilita el acceso a un estrato más profundo generado en las actitudes y gestos de todos y cada uno de los elementos del cuerpo que nos conduce a una percepción estética diferente.

En tal sentido, Rodríguez de Rivas apunta:

Las manos del baile español son expresivas y dicen su misterioso lenguaje como dibujando la clave de un remoto idioma... Nada mejor que estas fotografías de Gyenes para alcanzar en el rápido tiro, conducido por la emoción que sabe de los presagios, lo que iba a pasar en esas manos: el júbilo, el drama, el disloque, el agobio que iba a dictar su expresión (Gyenes: 1953).

La imagen fotográfica de danza ofrece una experiencia diferente a la proporcionada por el espectáculo; supone una percepción distinta, exclusivamente visual. “Hay tiempo” para detenerse y contemplarla, para reflexionar, para profundizar y para disfrutar de ella. Frente a este tipo de fotografía que capta un momento de la “acción” encontramos otro tipo de fotografías, el retrato, género en el que cabe la intencionalidad del autor-fotógrafo que tiene libertad para preparar la puesta en escena y composición de la fotografía y, por tanto, conseguir dirigir la mirada del espectador a la misma; en definitiva tiene un planteamiento *a priori*. A través de los retratos se puede traslucir el carácter individual, humano y personal de la Danza Española.

Así consideramos que el análisis de la imagen fotográfica permite profundizar en el estudio de las cualidades formales y estilísticas del cuerpo en la Danza Española, así como de sus características esenciales. Por otra parte puede ofrecernos información sobre sus protagonistas, su personalidad artística, aspectos de su vida personal, social y cultural, entorno profesional, contexto social y cultural.

Desde el punto de vista del espectáculo Pavis (2000, pp. 55-56) argumenta: *Para el análisis, el interés de las fotografías es evidente... proporciona puntos de referencia y anclaje... El analista las considera como un documento.* Así, propone como beneficios del estudio de la documentación fotográfica:

- La identificación de los espacios, de los objetos, de las actitudes y de todo lo que se puede fijar con el ojo del objetivo.
- La precisión que aporta a un detalle o a un momento fugitivos, apenas perceptibles a simple vista.
- La aprehensión de las relaciones bilaterales entre, por ejemplo, el espacio y la gestualidad, el objeto y el espacio, la iluminación y el maquillaje, etc.
- El reportaje sobre toda actividad teatral que gira en torno al espectáculo propiamente dicho.
- La documentación sobre los espectáculos.

En el análisis de la imagen fotográfica se van a considerar cuatro niveles: contextual, morfológico, sintáctico o compositivo, e interpretativo. Se realizará en base a:

- El análisis de las imágenes fotográficas siguiendo un modelo propuesto, construido según unos parámetros basados en los estilemas de la representación del cuerpo en cada una de las formas de la Danza Española.
- La aplicación de dicho análisis al estudio de las características formales, estilísticas y esenciales de la Danza Española plasmadas en la imagen del cuerpo.
- Desarrollo del análisis atendiendo a los diferentes elementos corporales, con fuertes incidencias en las características formales estéticas propias de la Danza Española: figura, cabeza, cara, mirada, torso, brazos, manos, piernas y pies, y las articulaciones: cuello, hombros, codos, muñecas, cintura, cadera, rodilla, tobillo.
- Estudio de la indumentaria y elementos externos (mantón, abanico, castañuelas, etc), en cuanto al protagonismo que tienen tanto en la conformación de la imagen corporal como en el desarrollo del movimiento.
- Elementos del espectáculo.
- Entorno profesional.
- Relaciones intertextuales.
- Contexto personal, social y cultural.

Análisis coreográfico

El análisis coreográfico permite un examen detallado y minucioso de todos los componentes coreográficos que facilita el proceso de interpretación y valoración de la coreografía. En este sentido Adshead puntualiza:

El análisis coreográfico no se limita a la descripción del movimiento, tal y como lo harían el “análisis del movimiento” o la “teoría del movimiento”. Tampoco se trata de una teoría de “esfuerzo-forma” (en el sentido en que algunos teóricos norteamericanos han desarrollado el trabajo de Laban), que mas bien se ajusta al problema de la realización de la danza. La noción de interpretación requiere que también se llegue a la comprensión del carácter de la coreografía, de su temática, del tratamiento que se hace de dicha temática y de las cualidades que se le pueden atribuir. Todo esto excede las competencias de las teorías que únicamente analizan el movimiento (Adshead, 1999, p. 32).

Consideramos que este enfoque es crucial para el análisis coreográfico en Danza Española en base a sus características formales, esenciales, estilísticas y estéticas, tan relacionadas con la evolución histórica de la cultura española, así como a la fuerte incidencia que tiene la “interpretación artística” en su representación escénica.

Otro aspecto a considerar, en el proceso de creación y en la representación, es el contexto y, por extensión, en la recreación de una coreografía de Danza Española, como expone Adshead:

Cada coreografía se encuentra dentro de un contexto cultural específico, existe históricamente dentro de una época concreta y es concebida, representada y contemplada por personas concretas e identificables. Todos estos factores son importantes a la hora de comprender la relevancia de una coreografía y para ello son valiosos los conocimientos contextuales sobre danza que aporta el estudio de la historia de la danza, la antropología, la sociología y la teología (Adshead, 1999, p. 33).

También en relación con el concepto de “contexto” es necesario apuntar que el análisis coreográfico se va a realizar desde el punto de vista del espectáculo, es decir, se va a aplicar al estudio de coreografías representadas, recogidas en los documentos audiovisuales, en las que, además del análisis de la coreografía-texto, es crucial el análisis de la interpretación por parte del bailarín, de los componentes del espectáculo y de su contexto.

En esta línea, podemos concretar que el análisis coreográfico va a tener la finalidad de realizar una aproximación a la práctica real coreográfica y cualidad artística e interpretativa de los ejemplos seleccionados, complementando y contrastando los datos obtenidos por otras fuentes, pero teniendo en cuenta el

contexto profesional (momento evolutivo de la Danza Española) e histórico (social, cultural económico, político), correspondiente a acotación temporal estudiada.

Inciendo en el marco -objeto de estudio y objetivos- de la investigación, y en base a que el análisis coreográfico se va a aplicar a los registros audiovisuales, es coherente que no nos apoyemos en ninguno de los sistemas actuales de notación³⁴ como el Labanotation, Benesh, Movement Notation o el de Eshkol-Wachmann.

Como propuesta metodológica de análisis coreográfico nos parece muy interesante la de Adshead, Briginshaw, Hodgins y Huxley (1999), que plantea cuatro fases, cada una de ellas asociada a una serie de aptitudes y a unos conceptos a analizar:

En la Fase 1, las aptitudes corresponden a “diferenciar”, “describir” y “nombrar” los componentes de una coreografía: el movimiento, los bailarines, el entorno visual, elementos de sonido y complejos.

En la Fase 2, a las aptitudes anteriores se suma la de “reconocer” la importancia comparativa de las relaciones dentro de la forma coreográfica: relaciones entre componentes, relaciones en un mismo momento, relaciones a través del tiempo, relaciones entre el momento y el desarrollo lineal y relaciones primarias, secundarias y terciarias.

³⁴ En relación a los sistemas de notación, nos parece interesante el análisis de los sistemas de registro de la danza que realiza Álvarez Puente, I. (1994, pp. 209-241) en su tesis doctoral *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*. Establece una clasificación, de molde Peirceano, de los sistemas de registro de la danza en:

- Sistemas Icónicos (signos icónicos) (Etenocoreografía de Saint-León (1852), Coreografía de Zorn (1877), el sistema de Sutton (1973), etc. así como video, película, nuevas tecnologías como los sistemas STKMAN, NUDES, etc.).
- Sistemas Simbólicos (signos convencionales), desarrollados en el medio escrito. Símbolos verbales: código de las letras iniciales y abreviaturas de los términos dancísticos (L'art et instruction de bien dancer, Libro de baile de Margarita de Austria, en el Renacimiento. Meunier (1931), Danscore de Saunders (1946)), o acompañados de descripciones verbales del movimiento (Orchesographie de Arbeau (1588). Rameau (1725). Signos de tipo matemático (Sistema Eshkol-Wachmann (1958). Signos musicales (Conté (1931); Alphabet des mouvements du corps humain de Stepanov (1982) y resisado por Gorski. Otros símbolos gráficos abstractos (Manuscrito de Cervera, S.XV, el sistema múltiple Labananálisis (Labanotación, Eucinéctica y Coreúctica) de Laban (1928),; The Notation of Movement de Morris (1928) y Benesh (1956).
- Sistemas indécicos (índices). La partitura es un “mapa” de líneas de recorridos. (Lorín (1688) Beauchamp y Feuillet (1700), Landrin (1770), Magri (1779), Oskar Schlemmer (S. XX).

En la Fase 3, la aptitud se centra en “interpretar” la coreografía: reconocer e identificar el carácter, atribuir cualidades y comprender sus significados. El concepto a analizar es la interpretación de una coreografía: conceptos generales para la interpretación y conceptos relacionados con la interpretación de una coreografía específica

En la Fase 4, las aptitudes se concretan en la “evaluación” de la danza: apreciación y enjuiciamiento de su valor y mérito, juzgar y estimar. Evaluación de una coreografía: conceptos generales para la evaluación y conceptos relacionados con la evaluación de una coreografía específica.

En base a estas fases y principales conceptos a analizar, elaboran toda una amplia categorización de *ítems* que recogen en una tabla³⁵ que

constituye un resumen de los diferentes factores que participan en el análisis coreográfico... proporciona una guía para el análisis de cualquier danza en cuanto que ayuda a identificar la posible gama de componentes y de mecanismos estructurales básicos y sugiere como, y bajo qué intereses, se lleva a cabo la interpretación y evaluación de una coreografía (Adshead, Briginshaw, Hodgins, & Huxley, 1999, pp. 158–159).

El análisis y estudio de esta propuesta metodológica y más concretamente de la tabla (fases, conceptos, aptitudes), en cuanto a su posible aplicación y adecuación a nuestro planteamiento, ha supuesto una base de reflexión y, por tanto, de gran ayuda para elaborar nuestra propia categorización de *ítems*, más de acuerdo con nuestro enfoque y necesidades. Si bien muchos de los *ítems* nos parecen muy interesantes y apropiados, el desarrollo temporal jerárquico de las cuatro fases -cada fase está basada en la que le precede- no resulta adecuado a nuestro planteamiento, pues empieza por el análisis de los componentes más básicos, el movimiento, cuando nosotros queremos iniciar el análisis por el tipo de lenguaje de danza que se percibe de una forma global, al percibir la coreografía representada como un todo.

³⁵ Véase cuadros correspondientes a las Tablas de aptitudes y conceptos para el análisis coreográfico. Fases. 1, 2, 3 y 4 (Adshead, Briginshaw, Hodgins, & Huxley, 1999, pp. 168–171).

Al entender la coreografía-representada como una coreografía-texto puesta en escena, la Danza Española como una “lengua”, y dado que las fuentes audiovisuales a analizar recogen representaciones escénicas concretas, nuestra propuesta de análisis coreográfico estaría conformada por el análisis de:

- La coreografía-texto, que se acercaría más al análisis de un texto literario.
- Los elementos propios de la puesta en escena.
- La interpretación del bailarín/actor.
- Contextualización.

Por tanto queremos remarcar que, en base a la naturaleza efímera de la danza, se va a realizar el análisis de una coreografía-representada, en tanto espectáculo, y cuyo registro, imagen audiovisual, corresponde a un determinado momento, que sería diferente al registro de otro momento. Es decir se realiza el análisis sobre una representación/interpretación concreta y precisa de una coreografía-texto.

También queremos puntualizar que cuando se habla de análisis coreográfico en general, se está considerando el concepto Danza en general, mientras que en nuestro caso, centramos el análisis coreográfico en Danza Española, lo que conlleva ciertos matices. El lenguaje coreográfico de la Danza Española se concreta básicamente en la Lengua de la Danza Española. Y si bien la Danza Española, en tanto danza, comparte con cualquier otro género dancístico los planteamientos y cuestionamientos sobre el concepto, elementos, funciones, problemática de la notación y análisis coreográfico, relaciones interdisciplinarias, etc., tenemos que considerar que en tanto “lengua” muchas de estas cuestiones adquieren cauces diferentes. Así, en el aspecto del análisis del tipo de lenguaje utilizado, dentro del análisis coreográfico, podemos referirnos fácilmente a su vocabulario y gramática. En consecuencia es importante la consideración de los cuatro estilos o formas de la Danza Española: folclore, escuela bolera, flamenco y clásico español, término por el

que se ha optado para referirse a la llamada actualmente “danza estilizada”, dado que era el que se utilizaba usualmente en el entorno profesional de la época³⁶.

Por tanto en base a lo antedicho, el análisis coreográfico de una coreografía específica y concreta de Danza Española se ha planteado en base a la siguiente estructura de elementos y componentes (parámetros) recogidos en la siguiente tabla:

TABLA 1. ANÁLISIS DE UNA COREOGRAFÍA REPRESENTADA DE DANZA ESPAÑOLA

Análisis de una coreografía representada de Danza Española			
Coreografía-texto			
Autoría/año		<ul style="list-style-type: none">- Individual- Colectiva- Anónima	
Temática/argumento/significado			
Género		Estilos/formas: <ul style="list-style-type: none">- flamenco- clásico español- folclore- bolero- tendencias/fusiones	
Estructura Formal		<ul style="list-style-type: none">- Externa: bloques- Interna: frases, variaciones- Secuencias	
Lenguaje/lengua Gramática	dancístico.	<ul style="list-style-type: none">- Vocabulario<ul style="list-style-type: none">. Posiciones y Actitudes. Pasos. Transiciones- Sintaxis<ul style="list-style-type: none">. Variaciones. Frases. Relación temporal. Uso del espacio. Lenguaje básico-Características del movimiento- Elementos de otros lenguajes dancísticos	<ul style="list-style-type: none">- Cualidades formales de los elementos del cuerpo- Vectores-dirección-proyección de los elementos del cuerpo- Dibujo global- Cualidades formales -vectores-dirección- Niveles- Relaciones espaciales- Grado de utilización- Agógica y Dinámica
Música		<ul style="list-style-type: none">- Compositor/intérprete- Género, estilo, forma- Tema- Estructura- Compás. Ritmo-Interacción música-coreografía	
		-Adaptación	estructura

³⁶ Recordamos que la perspectiva de estudio se realiza desde “dentro”, desde la perspectiva del propio colectivo profesional, por lo que se ha considerado oportuno utilizar la terminología y conceptos que utilizaba dicho colectivo en la época acotada.

		musical /estructura coreográfica -Adecuación temática -Adecuación rítmico/compás -Dinámica y agógica -Utilización de zapateados - Uso de castañuelas -Introducción de otros elementos sonoros: percusiones corporales (pitos, palmas, etc); otros instrumentos (conchas, panderetas, etc)
Bailarines	- Número - Sexo - Tipología - Composiciones	Solos, parejas, tríos, etc.
Espacio coreográfico-gestual	- Movimiento escénico - Cinestesia - Espacio centrífugo - Espacio centrípeto -Relaciones espaciales entre los bailarines	Dibujo: recorrido, trayectoria
Vestuario y elementos externos (capa, mantón, abanico, bastón, etc)	-Función -Descripción	-Elemento coreográfico -Elemento configurador de la imagen global del cuerpo -Elemento estético: con/sin significación -Ficha de análisis.
Interpretación compañía/bailarines		
Compañía/individual		
Competencia técnica		
Competencia interpretativa	- Fuerza - Expresividad - Personalidad - Proyección escénica - Transmisión	
Calidad artística		
Características estilísticas		
Puesta en escena		
Espacio escénico	-Tipología -Contexto	
Escenografía		
Iluminación		
Vestuario		
Relación con la coreografía		
Características estilísticas		
Interpretación de la coreografía		
Contextualización	- Contexto socio-cultural - Contexto laboral - Momento de desarrollo de la	

Danza Española		
Relaciones intertextuales	-Significados	Semiótica Iconografía Iconología
	-Inclusión/no inclusión dentro de una obra	
Relaciones interculturales		
Características	Formales Estilísticas Esenciales	

Fuente: elaboración propia

Sintaxis de la imagen

Desde la perspectiva de la danza como arte visual, consideramos oportuno apoyarnos en la sintaxis de la imagen para abordar el análisis de la composición escénica y de la composición coreográfica. *Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador* (Dondis, 2000, p. 33).

La sintaxis visual es en la que diferentes factores -líneas generales para la construcción de composiciones, elementos básicos, técnicas manipuladoras- influyen en la creación de los mensajes visuales (Dondis, 2000, p. 24).

En todos los estímulos visuales y a todos los niveles de inteligencia visual, el significado no sólo se recibe en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la declaración visual fáctica (Dondis, 2000, p. 27).

Dada la aplicabilidad del análisis de la sintaxis de la imagen al estudio de la composición coreográfica y escénica, y siguiendo la propuesta metodológica de Dondis (2000) se van a tener en cuenta dos bloques de elementos. De una parte los elementos básicos que conforman la imagen y, por otro lado, las técnicas de comunicación visual que manipulan los elementos, en tanto conectores entre la intención y el resultado, dispuestas en pares de opuestos, como puede observarse en la tabla 2 (Dondis, 2000, pp. 123-147).

Cabe apuntar la importancia del contraste en la composición, tanto como concepto, técnica o herramienta esencial en la estrategia del control de los efectos visuales y, en consecuencia, de los significados.

El contraste es, en el proceso de la articulación visual, una fuerza vital para la creación de un todo coherente. En todas las artes el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio de intensificar el significado y, por tanto, para simplificar la comunicación (Dondis, 2000, p. 104).

El contraste es, por tanto, una técnica para evitar el aburrimiento, amenaza patente en cualquier expresión artística y, consecuentemente, en el contexto de la obra coreográfica afecta a los tres niveles de composición: de la idea o fábula, de la coreografía y de su puesta en escena. En base a tres niveles de la información visual: representación, abstracción y simbolismo.

TABLA 2. BLOQUES DE ELEMENTOS DE SINTAXIS DE LA IMAGEN

Elementos básicos	Pares opuestos conexión intención/resultado
El punto	Armonía – Contraste
La línea	Equilibrio – Inestabilidad
El contorno	Simetría – Asimetría
La dirección	Regularidad – Irregularidad
El tono	Simplicidad – Complejidad
El color	Unidad – Fragmentación
La textura	Economía – Profusión
La escala o proporción	Reticencia – Exageración
La dimensión	Predictibilidad – Espontaneidad
El movimiento	Pasividad – Actividad
	Sutileza – Audacia
	Neutralidad – Acento
	Transparencia – Opacidad
	Coherencia – Variación
	Realismo – Distorsión
	Plana – Profundidad
	Singularidad – Yuxtaposición
	Secuencialidad – Aleatoriedad
	Agudeza – Difusividad
	Continuidad – Episodicidad
	Peso – Tensión
	Redondez – Angularidad
	Representación – Abstracción
	Horizontalidad – Verticalidad

Fuente: Elaboración propia, a partir de Dondis, D. A. (2000, pp. 123-147)

Fuentes de documentación. Recursos

A pesar del uso intensivo de numerosas bases de datos, tanto correspondientes a centros de documentación tanto nacionales como internacionales, de ámbito público y privado, la escasa literatura en torno al tema

que nos ocupa, tanto científica como divulgativa, nos ha movido a tomar en consideración, como principal fuente primaria de documentación, la proporcionada por algunas de las figuras representativas de la Danza Española escénica en la época acotada. Por tanto, la tesis toma como corpus de referencia las trayectorias profesionales de diferentes figuras paradigmáticas, figuras que tuvieron un demostrable protagonismo en el entorno escénico de la Danza Española en la época acotada. De forma paralela, durante todo el proceso de recogida de datos, se ha ido consultando otras fuentes de documentación. Así podemos resumir las fuentes de documentación en el siguiente esquema:

TABLA 3. TIPOS DE FUENTES EMPLEADAS EN LA INVESTIGACIÓN

Fuente de documentación	Tipo de documento
Entrevistas personales	En profundidad Semiestructurada
Archivos personales	Fotografías Programas de mano Recortes de periódicos Otros objetos personales, regalos, etc.
Bibliografía	Libros
Hemerografía	Diarios Revistas Críticas Publicidad Reportajes
Ámbito investigación	Tesis, artículos, actas de congresos
Webgrafía	Webs, Blogs, revistas, hemeroteca, repositorios, archivos, Youtube
Audio	Discos
Visual	Fotografías Carteles Caricaturas
Audiovisual	Coreografías en cine Coreografías en televisión Coreografías en filmaciones personales
Otros	Títulos académicos Diplomas Premios

Fuente: Elaboración propia

Entrevistas personales como generación de documentos primarios

Como ya se ha señalado en el apartado correspondiente de las herramientas metodológicas, en cuanto a las entrevistas personales que se han realizado, hay que

diferenciar dos grupos. El primer grupo está integrado por las entrevistas en profundidad realizadas a Pacita Tomás, Tona Radely y de forma conjunta a Silvia Ivars y Alicia Ivars. En el segundo grupo se integran todas las entrevistas personales -semiestructuradas y abiertas- realizadas a otros profesionales del entorno profesional de la Danza Española, o relacionado con él: Miguel Prada, ex bailarín del Ballet de Pacita Tomás y del Ballet Español de Silvia Ivars, director y coreógrafo de su propio Ballet; Emilio Fernández, ex bailarín del Ballet de Silvia Ivars, director y coreógrafo de su propio Ballet, “Los Goyescos”; Juan Mata, ex bailarín del Ballet de Silvia Ivars, exprimir bailarín y repetidor del Ballet Nacional de España; Concha Cruz (Concepción Ibort), ex bailarina de Vicente Escudero y del Cuarteto Español; Manolo Valdivia, ex profesor del Conservatorio Profesional de Danza de Sevilla; M^a José Ruiz Mayordomo, investigadora y coreógrafa de Danza Histórica; José Gutiérrez, director del Conservatorio Superior de Danza de Málaga; Javier Latorre, coreógrafo, bailarín y profesor de flamenco; Alberto García, gerente de la sala de fiestas Florida Park de Madrid; y Joaquín San Juan, director del centro de estudios de Amor de Dios.

Las entrevistas y los archivos y documentos personales sirvieron de guía para abordar las sucesivas entrevistas, y la búsqueda de información a través de otras fuentes de documentación que vamos a tratar seguidamente.

Fuentes hemerográficas

Entre las fuentes hemerográficas se han consultado diversos periódicos de ámbito nacional, como *ABC*, *La Vanguardia*, etc., pero también locales. Y en numerosos casos, han sido los archivos personales de los entrevistados los que han arrojado luz sobre hacia donde dirigir la búsqueda hemerográfica. A su vez, la búsqueda y extracción de datos de estas fuentes nos han proporcionado la contrastación de información y datos obtenidos en las entrevistas.

En lo tocante a la imagen pública que se ofrecía de las figuras protagonistas que estudiamos, es de destacar la aportación de las revistas de sociedad, como por ejemplo *Dígame*, que nos han aportado interesantes datos.

Y, por supuesto, en este apartado dedicado a la hemerografía, es preciso señalar el significativo papel que han tenido las revistas especializadas como *Por la Danza*, *Danza en escena*, *Cairón*, *La Caña*, por la importante documentación aportada.

Bibliografía. Literatura divulgativa-científica

La bibliografía consultada, ha girado principalmente alrededor de la temática en Metodología, Artes escénicas, Comunicación, Historia de España, Danza en general y Danza Española en particular. En cuanto a ésta última -ensayos, tratados y biografías - se constata la escasa producción existente.

En el ámbito de la investigación, la literatura científica, se han consultado algunas las tesis doctorales sobre danza, cuyo objeto de estudio nos ha parecido relevante en relación a nuestra investigación. Obviamente se ha realizado un análisis más profundo de las dos tesis sobre Danza Española de Segarra (2012) y Barrios (2014).

Los libros de actas de congresos sobre danza han supuesto una importante fuente de documentación para analizar el estado de la investigación en Danza Española, así como artículos de investigación.

La bibliografía relacionada con la Canción Española, o la Copla, -ensayos, biografías de figuras- nos ha ayudado en la comprensión del entorno laboral de la Danza Española en cuanto a su integración en los denominados espectáculos folclóricos.

La revisión bibliográfica en torno a la Danza Española nos ha servido básicamente para analizar y conformar el estado de la cuestión de la misma, constatando que no ofrecía apenas documentación, ni información, sobre nuestro objeto de estudio.

Fuentes visuales: Imágenes fijas

Como fuentes visuales, se han incluido fotografías, programas de mano, publicidad, afiches de espectáculos, títulos de estudios y diplomas, pertenecientes

principalmente a los archivos personales de Tona Radely, Pacita Tomás, Silvia Ivars, Miguel Prada, y Emilio Fernández. Otras aportaciones proceden de los archivos personales de algunos bailarines como Ángel Torres, Juan Mata y Ángeles Algar.

Los libros de fotografías de Gyenes³⁷ sobre Ballet Español³⁸, han supuesto también una importante fuente de documentación que han aportado información complementaria en cuanto a la posibilidad del estudio de las características de la Danza Española así como de sus principales figuras³⁹.

Las fuentes visuales han sido muy importantes en cuanto al tipo de información que nos han proporcionado. A través de su análisis se ha podido realizar un estudio de las características de la Danza Española, del vestuario y su evolución, de los integrantes de los ballets, de los diferentes elementos del espectáculo, del entorno profesional, del contexto artístico, social y cultural o de la imagen publicitaria.

Fuentes audiovisuales

Las fuentes audiovisuales responden, por una parte, a fragmentos coreográficos y coreografías integrados en películas de cine, programas de televisión; y, por otra parte, las aportadas por archivos personales.

En relación a Pacita Tomás, se han analizado coreografías de solo y de grupo: el Bolero Liso que interpreta como solista en la película *El Duende del Flamenco*, y los fragmentos coreográficos integrados en la película *El Padre Pitillo*.

A nivel estrictamente coreográfico, es decir coreografiado por Joaquín Villa, formando parte del repertorio del Ballet de Pacita Tomás, se ha analizado la

³⁷ Juan Gyenes (1912-1995) fue el fotógrafo de referencia a cuyo estudio acudían prácticamente todas las figuras y pequeñas compañías del baile español en las décadas de los 50 y 60. Justifica el origen de su libro *Ballet Español: Mi amor hacia el arte y la fotografía, tan unidas para mí, me obligaron a reunir estas fotografías como gratitud para el arte español y lo que es su columna vertebral: su Ballet* (Gyenes, Juan, 1953, p. 7).

³⁸ Véase (1953) *Ballet español*, Madrid, España Afrodisio Aguado. (1956) *Ballet Español*. París, Francia, Art et Industrie/Société Française. (1964) Antonio. *El bailarín de España*. Bilbao, España. Taurus ediciones.

³⁹ Cabe apuntar que el padre de Tona Radely, Juan Rasche, tenía un estudio de fotografía y, aunque era de carácter industrial, él se encargaba de fotografiarla, por lo que no tenía necesidad de acudir a Gyenes a que la retratara y, como consecuencia, probablemente sea éste el motivo por el que no está en los libros de Gyenes.

coreografía para una pareja de *Asturias* de Albéniz, interpretada por Miguel Prada⁴⁰ y Pepa Camacho y la coreografía para pequeño grupo (cuatro bailarines y cinco bailarinas), de *Los Cantos Canarios*, de Teobaldo Power, interpretada por el Ballet Español de Miguel Prada.

En relación al Ballet de Silvia Ivars, se ha contado con las grabaciones de *Orgía*, *La Boda de Luis Alonso*, *La Torre del Oro*, *La jota de la Dolores*, y de flamenco.

La utilización de las fuentes audiovisuales nos ha permitido realizar un análisis coreográfico a diferentes niveles (tipología, características estructurales, estilísticas, ejecución artística, vestuario, etc.) así como información sobre su contextualización social y cultural (demanda, moda, popularidad, etc.).

ESTRUCTURA DE LA TESIS Y FASES DE REALIZACIÓN

El discurso interno de este texto trata de ordenarse desde la exploración y determinación de los elementos y procesos más generales, progresando hacia las manifestaciones más particulares y, especialmente, en las singularidades de los casos concretos estudiados.

Ello es debido a que la estructura del presente trabajo de investigación viene marcada tanto por la propia génesis de la idea, como por su progresiva construcción desde la notable influencia del andamiaje metodológico que se ha ido precisando para que los resultados pudiesen validar las herramientas seleccionadas.

El conjunto del trabajo que aquí se presenta, obedece a la articulación de ocho bloques de contenido, que tratan de ordenar una visión sobre la Danza Española escénica y sus manifestaciones durante el periodo temporal que va de 1940 hasta la última década del pasado siglo.

⁴⁰ Miguel Prada fue bailarín del Ballet de Pacita Tomás en el año 1968. Posteriormente, desde que Pacita Tomás y Joaquín Villa abrieron su escuela en 1978, asistía a sus clases para profesionales siempre que estaba en Madrid.

En un primer bloque se hace su presentación y explicación desde el punto de vista académico e investigador, justificando la elección del tema, su delimitación y la aplicación del método científico a su estudio.

Un segundo bloque contiene la mirada sobre el estado de la cuestión, en la que se da buena cuenta de la realidad del tratamiento que se le ha dado, hasta la actualidad, a la Danza Española escénica, y especialmente a las manifestaciones durante el periodo estudiado, en la literatura científica. Así como la orientación que la mirada científica está teniendo sobre su investigación, a través de una revisión de las líneas de investigación y el tratamiento institucional que se ofrece a su estudio.

En un tercer bloque se presenta la delimitación conceptual del objeto de estudio, tanto desde un punto de vista extensivo, como intensivo y sin olvidar la contextualización en su realidad cultural y social, así como su interacción con otras artes. También se presentan, en este mismo apartado, las diversas manifestaciones que de la Danza Española escénica se dan durante los años estudiados, delimitando claramente los periodos que ofrecen entidad y solidez propia.

Inmediatamente después, en el cuarto bloque, se realiza una propuesta de un conjunto de instrumentos que permitan abordar, de manera científica, el análisis de las diversas expresiones de la Danza Española. En él se presentan diversas taxonomías que tratan de articular el complejo fenómeno que se estudia, tanto desde el punto de vista del lenguaje dancístico, como del medio sobre el que se desarrolla y de los distintos tipos de receptor al que se puede dirigir.

En el quinto bloque, todo lo previamente expuesto se vuelca en el análisis de las trayectorias profesionales de cinco artistas del baile, que cubren, con su experiencia vital y profesional, el conjunto del periodo temporal estudiado. Las tres primeras se toman como ejemplos paradigmáticos, mientras que los dos siguientes son consecuencia de la labor de las primeras.

Unas breves conclusiones conforman el sexto bloque del presente trabajo, que se cierra con el apartado dedicado a la bibliografía y fuentes empleadas para su realización y un extenso bloque de anexos.

Desde esa perspectiva, hay que señalar que el proceso de realización de esta tesis doctoral, que ha marcado la propia estructura de la misma, obedece, en un principio, a los ejes de desarrollo comunes a trabajos similares. Pero, sin embargo, desde el comienzo, tanto mi posición subjetiva, como profesional del baile y docente del mismo, así como las herramientas metodológicas que se han ido escogiendo para encarar, especialmente la recogida de datos, han ido influyendo de manera sustancial en el desarrollo de la investigación.

Inicialmente, como ya se ha señalado, la base que inspiró la realización del presente trabajo fue la propia experiencia personal en diferentes ámbitos relacionados con la Danza Española. Por una parte en el plano profesional, como bailarina con una dilatada trayectoria escénica, pero también en labores educativas y de formación, tanto como alumna, como desde la perspectiva de profesora y, de manera bastante determinante, en el contacto con la esfera académica, a través de los cursos de doctorado y los avances y conclusiones extraídos de los consiguientes trabajos de investigación realizados en su seno.

Una vez superada la fase de elección del tema sobre el que centrar el estudio, lo que no resultó difícil con los precedentes señalados, se planteó la necesidad de establecer, con cierta garantía, los límites dentro de los que se abordaría un objeto de estudio tan potencialmente extenso. Era preciso acotarlo adecuadamente, no solo temporalmente, si no, y sobre todo, de cara a centrar la atención en lo sustancial, en lo necesario para poder determinar la naturaleza, elementos y procesos implicados en el fenómeno a estudio y poder estructurarlo, de cara a su aplicabilidad en el análisis de sus manifestaciones singulares.

Para ello fue de enorme ayuda el trabajo de establecer unas preguntas iniciales que nos hiciesen desembocar en una hipótesis adecuada para plantearnos objetivos manejables y potencialmente productivos.

La necesaria revisión documental, imprescindible de cara al establecimiento del estado de la cuestión, comenzó a impulsarme de cara a la necesidad de orientarme en la búsqueda de herramientas metodológicas que me permitiesen, no solo recoger los datos que no encontraba en la escasa bibliografía generada en

torno al tema, sino incluso generar fuentes primarias con el mismo esfuerzo y trabajo.

El posicionamiento cualitativo y la necesidad del uso intensivo de herramientas como las entrevistas, la revisión de archivos y documentos personales, así como la indagación y comprobación hemerográfica de las informaciones obtenidas, fueron perfilando la posibilidad y, a la vez necesidad, de apoyar la investigación básica sobre la Danza Española escénica, en su comprobación sobre la praxis de figuras que resultasen representativas para el periodo estudiado, reconocidas en el ámbito profesional de la época y que, por encontrarse aún vivas y en buenas condiciones vitales, resultarían de gran importancia, tanto en la recogida de datos, como en el cotejo de las conclusiones parciales que se fuesen extrayendo a lo largo del estudio.

El propio proceso de construcción de la tesis ha marcado que el trabajo de campo se extendiese en el tiempo. Se ha desarrollado en el periodo comprendido entre el mes de octubre de 2009 y el mes de marzo de 2015.

Las diferentes fases -recogida de datos, análisis de los mismos, construcción categórica y triangulación- han supuesto un proceso cíclico, en el que se daba una retroalimentación continua entre dichas fases. Es decir, el análisis de los primeros datos recogidos en las entrevistas de profundidad daba lugar al planteamiento de un primer nivel de categorización que, a su vez, inducía a una nueva recogida de datos, cuyo análisis reconstruía diferentes niveles de categorías, y así sucesivamente, hasta llegar a la obtención de un marco categórico que se ha considerado el definitivo en este estudio, si bien siempre queda abierto a nuevos reajustes futuros. De forma paralela se iba realizando la triangulación de datos, mediante la utilización de diferentes fuentes de documentación y distintas herramientas metodológicas, ya descritas.

Dentro de este marco de continuidad cíclica podemos considerar dos etapas diferenciadas. La primera centrada en la recogida de datos inicial, a través de las herramientas metodológicas que se han escogido y diseñado. Y una segunda etapa,

en la que, a partir de los datos recogidos a través de la primera, se van desarrollado de forma cíclica los procesos, como puede verse en la siguiente tabla.

Dada la importancia de este proceso, consideramos oportuno desarrollar de forma más extensa su descripción.

TABLA 4. DOBLE ETAPA DE RECOGIDA DE DATOS Y RETROALIMENTACIÓN

Primera Etapa	
Recogida de datos a través de:	Entrevistas en profundidad a las figuras seleccionadas como ejemplos representativos Archivos personales. Programas, recortes de periódico Documentos personales. Cartas, notas, fotografías
Análisis de datos:	Primer nivel de categorización
Segunda Etapa	
Recogida de datos:	Continuidad en entrevistas personales a las figuras seleccionadas Entrevistas semiestructuradas y abiertas a otras personas aditivas, profesionales relacionados con el campo a estudiar Diferentes fuentes de documentación ya descritas: archivos personales, hemerografía, bibliografía, programas, etc.
Análisis y valoración de datos	
Cotejo y contrastación de datos: triangulación	
Reestructuración del marco categórico	

Fuente: Elaboración propia

Una vez planteados el objeto de estudio y la línea de investigación de la tesis, se realizó un primer contacto con las figuras elegidas como ejemplos representativos -Pacita Tomás, Silvia Ivars y Alicia Ivars, y Tona Radely- informándoles de la temática y objetivos de la tesis, así como la justificación de su protagonismo en la misma. Tras su decisión de colaboración, se inició una primera fase de encuentros y entrevistas en profundidad. De forma paralela se recogieron datos procedentes de los archivos personales de dichas figuras. En esta primera etapa se inició la reorganización de los datos en dos grandes bloques interrelacionados entre sí, planteándose dos líneas de categorización: la relativa a los aspectos generales referidos al sector profesional de la Danza Española escénica que estudiamos, y la relativa a las trayectorias profesionales individuales de los ejemplos paradigmáticos propuestos. A raíz de este primer nivel de categorización se generó una serie de temas y cuestiones sobre los que basar las posteriores entrevistas, así como la

búsqueda de un segundo muestreo y nuevas fuentes de documentación, dando lugar a una segunda etapa en el trabajo de campo.

La segunda etapa supuso un proceso continuo de sucesivos ciclos de recogida de datos, análisis, valoración, cotejo y triangulación de los mismos, y reestructuración categórica. Se continuaron las entrevistas a las figuras estudiadas y se realizó una selección diversificada de informantes aditivos -ex componentes de las compañías de dichas figuras y otros profesionales del entorno escénico- que complementarían y aportarían más información con la que poder realizar una red de cotejo de datos (gerentes de salas de fiesta, directores de centros de formación privada, profesorado de conservatorio, etc.). Ya en esta etapa, las entrevistas fueron semiestructuradas y abiertas. También se amplió la recogida de datos recurriendo a diferentes fuentes de documentación, archivos personales del segundo muestreo, hemeroteca, bibliografía y trabajos de investigación, ya específicos y en relación con los parámetros del marco categórico en construcción. Consecuentemente se iban redefiniendo y reelaborando los instrumentos y categorías de análisis, según iba avanzando el proceso de investigación.

Cuando se estimó cubierta la información requerida para conseguir los objetivos propuestos en la investigación, se consideró oportuno finalizar el proceso, teniendo conciencia de la posibilidad de profundizar aún más en cada una de las categorías, lo que podría ser objeto de nuevas y futuras investigaciones.

Hay que puntualizar que el conjunto de las entrevistas fueron registradas, a excepción de las realizadas a Tona Radely (a quien se le respetó su decisión de “no ser grabada”) lo cual provocó una larga serie de encuentros entre el 31 de marzo de 2011 y 10 de mayo de 2013, con un promedio de cuatro encuentros por semana, al tener que tomar nota manuscrita de las conversaciones.

Es importante resaltar que la información y los datos recogidos en las mismas se han ido cotejando de forma sistemática y rigurosa, realizando una triangulación de los mismos. Así mismo se ha dado mucha importancia la categorización de los datos, estando de acuerdo con Pérez Serrano cuando expone:

Conviene subrayar la importancia de la categorización que nos permite situar la realidad en esas categorías, con el fin de conseguir una coherencia lógica en el suceder de los hechos o de los comportamientos que están necesariamente contextualizados y en el contexto adquieren su pleno significado, pues al sacar las cosas de su contexto pierden su significado genuino (Pérez, 1994, p.32).

La reconstrucción de las trayectorias profesionales se ha realizado en base a los datos obtenidos a partir de las entrevistas en profundidad, cotejados por documentos de sus propios archivos personales y los obtenidos a través de otras fuentes, hemerográficas principalmente.

El marco categórico considerado como definitivo en esta investigación, y relativo al objeto de estudio se puede concretar en la siguiente tabla.

TABLA 5. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA

1ª Categorización	Subcategoría 1	Subcategoría 2
Tipo de manifestación	En relación a la cultura	Culta Popular
	En relación a la danza	Netamente dancística Integrada en espectáculo no netamente dancísticos
Tipo de espacio escénico	Teatral	Teatros nacionales Teatros provinciales Teatros locales
	No teatral	Sala de fiestas Sala de alterne Tablao flamencos Auditorio al aire libre Circo Plaza de toros Restaurante Parque de atracciones Plató de TV Cine Calle Otros
Ámbito geográfico	Nacional	Capital Provincia Pueblo
	Internacional	
Tipo de espectáculo en relación al género escénico	Netamente dancístico	Ballet Concierto
	No netamente dancístico	Folclórico Variedades Lírico (zarzuela, ópera, etc.) Cine TV
Formato del espectáculo	Gran formato	Ballet con argumento Ballet tipo Suite Concierto
	Pequeño formato	Bloque único tipo suite Números sueltos Concierto

Formato de la compañía (número de integrantes)	Solista-figura Pareja/ trío/cuarteto Pequeño formato Mediano formato Gran formato	
Estructura artística de la compañía	Director Coreógrafo Bailarín solista Bailarín- cuerpo de baile	
Estructura empresarial	Productor Representante Empresario	
Concepto/término de Danza Española	Naturaleza/Definición	
Valoración de la Danza Española	Estilos	Escuela Bolera Folclore Danza Estilizada Flamenco Nuevas tendencias/fusiones
	Manifestación cultural y artística	Patrimonio cultural y artístico Identidad cultural Relación con otras manifestaciones artísticas y culturales
	Contexto social-cultural Ámbito educativo Ámbito académico Instituciones públicas Propio colectivo	
	Reglada	Conservatorios Escuelas autorizadas
Formación profesional del bailarín	No reglada	Escuelas privadas Propias compañías
Tipos de contratos	Temporalidad	Larga duración Corta duración Bolos. Actuaciones sueltas
Repertorio	Ámbito geográfico	Nacional Internacional
	Lenguajes utilizados Influencia del contexto Análisis coreográfico	
Música	Repertorio	Popular Culta
Condiciones laborales	Relación con la música	En directo Grabada
	Empresa Ballet	Cotizaciones Horarios Nº de actuaciones diarias Ensayos Derechos Deberes
Funcionamiento interno de las compañías	Jerarquización	
Vestuario	Autoría	Diseño Confección
Contextualización	Características	Estética. Moda Calidad Papel coreográfico Relación con el tipo de espacio escénico Componentes
	Aspectos políticos Aspectos económicos Aspectos sociales Aspectos culturales	

Tipos de públicos	Espacio escénico	Teatral No teatral
	Localización geográfica	Rural Provincial Nacional Internacional

Fuente: elaboración propia

Cabe señalar que las sucesivas entrevistas realizadas a los protagonistas elegidos supusieron el motor de activación de la revisión del estado de la cuestión y de los planteamientos y objetivos de la tesis. Hubiera sido imposible realizar esta tesis solo con la información recogida a través de fuentes hemerográficas, bibliográficas y webgráficas. Dicho de otro modo, dicha información habría soportado la producción de un estudio remitido a datos historiográficos, difícilmente contextualizados en una realidad socio-cultural y, sobre todo, en un contexto real de la profesión de la danza española. Por otra parte, la escasez de bibliografía específica, tanto de carácter científico como divulgativo, ha marcado el grado de utilización de citas de comunicaciones personales, que se han considerado oportunas para reflejar muchos de los aspectos estudiados desde la mirada propia de los profesionales de la danza española.

Dado que los entrevistados eran informados de la temática y objetivos de la tesis, podemos decir que presentaban el llamado *efecto Orne*, efecto que puede presentarse en las entrevistas cuando los entrevistados, al saberse partícipes de un estudio, se muestran más cooperadores de lo habitual.

Así mismo, en base al enfoque metodológico cualitativo seguido en el desarrollo de la tesis, el nivel de involucración de los informantes, y el apoyo por parte de los directores de tesis, ha incidido en la percepción final del concepto de protagonismo compartido. Cabe apuntar que el concepto de *protagonismo personal* en el inicio de la tesis, en cuanto a su planteamiento básico -objeto de estudio y principales objetivos-, en el proceso de su desarrollo y su construcción pasó al concepto de *protagonismo compartido*, pues la retroalimentación entre informantes-investigador e investigador-directores ha ido formando la red sustancial y básica sobre la que se ha ido construyendo y ha ido tomando forma el trabajo final de la

tesis, asumiendo la idea de que el grupo resulta ser más que la suma de sus individualidades.

Por último puntualizar el carácter “vivo” de la tesis en su proceso de desarrollo, pues se ha dado una constante retroalimentación entre sus partes fundamentales: aspectos del objeto de estudio, objetivos, herramientas metodológicas, búsqueda de datos, análisis de los mismos, conclusiones parciales, etcétera, dando lugar a una continua revisión y replanteamiento de las mismas. El estado de la cuestión y la construcción del marco teórico, partiendo de una base inicial, se han ido conformando a lo largo del progreso de la tesis, a través de una continua actualización, en base al tratamiento de los nuevos datos recogidos y a las aportaciones de nuevos estudios e investigaciones relacionadas con el objeto de estudio.

Aspectos éticos

En la actualidad se está debatiendo sobre la importancia de los aspectos éticos en Danza, y por tanto en Danza Española, que afectan tanto a la praxis - autoría coreográfica y representación escénica-, como a la teoría y por tanto a la investigación. Estamos de acuerdo con Álvarez cuanto apunta, en relación a la ética en investigación en Danza:

Toda investigación rigurosa debe aspirar a los estándares más altos de comportamiento ético por parte del investigador, sin esto, el estudio de cuestiones éticas en la danza se vuelve no solo inaceptable, sino que también incoherente (Álvarez, 2010, p. 184).

En este sentido, cabe explicitar que siendo consciente de la posible influencia de mi conocimiento, actitud, predisposición -producto de mi experiencia en el entorno de la Danza Española y, sobre todo, de una relación humana y vital, además de profesional-, como investigadora he tratado, en todo momento, de mantener una actitud extremadamente cuidadosa para con las garantías de rigor, de forma consciente, controlada y constante.

Así mismo se ha respetado el deseo de los informantes de no reflejar en este trabajo de investigación comentarios y opiniones o aspectos de su vida personal que

si bien surgían en las entrevistas, no consideraban oportuno que se incluyeran de forma literal.

ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo se perfila como una investigación pionera en el estudio de un sector profesional de la Danza Española escénica que no ha sido valorado ni considerado tanto en el ámbito académico, como en el formativo-profesional en épocas posteriores, y que constituye un factor clave para entender el desarrollo de la Danza Española y su actual situación en la cultura contemporánea, desde varias perspectivas:

- Factor sociológico, pues hace eco de los diferentes tipos de públicos y, por tanto, diferentes grupos sociales, gustos, etc.
- Cultural, reflejando su relación con otras manifestaciones culturales y artísticas: cine, pintura, música, teatro, etc.
- Conocimiento más profundo de la realidad profesional del que fue oficio artístico de la Danza Española escénica.
- Desde el punto de vista historiográfico, dar visibilidad a figuras y ballets de clásico español que tuvieron una gran relevancia y reconocimiento en la época estudiada y que posteriormente han sido relegados al silencio.

El fin último de esta investigación es tratar de mostrar la relevancia que tuvo la Danza Española en sus diferentes manifestaciones escénicas, no netamente dancísticas, en la segunda mitad del siglo XX y, por tanto, asentar las bases para futuras investigaciones que profundicen en los diferentes aspectos, figuras, etc.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el estudio y análisis del estado de la cuestión de nuestro objeto de estudio creemos conveniente considerar determinados aspectos que están interrelacionados entre sí, tratando específicamente la revisión de las publicaciones más relevantes, - literatura científica y divulgativa-, posicionamiento en el ámbito de la investigación, cuestiones terminológicas, aproximación conceptual, antecedentes y contexto histórico. Otro aspecto a considerar es la valoración de la Danza Española, que incide en la producción literaria y en el interés de realizar investigaciones sobre la misma. Dado que el estudio trata sobre la Danza Española escénica, es importante considerar su actual situación en el ámbito escénico, pues presuponemos que existe una interrelación entre los diferentes ámbitos: escénico –profesional- y teórico académico.

La mirada científica sobre la Danza. El ámbito de la investigación

El estado de la investigación de la Danza Española está en relación directa con el desarrollo que está experimentando el ámbito del estudio de la Danza en España, por lo que resulta recomendable aportar algunos apuntes que puedan enmarcar sintéticamente la situación de esta última.

En tal sentido, resulta interesante el análisis realizado por Mercedes Rico⁴¹ (1989, pp.13-20), sobre las razones que han provocado la brecha intelectual existente en el ámbito de la danza: escasez y tipo de bibliografía existente sobre danza, en su mayoría escrita por maestros y bailarines, y cuyo público lector principal, en general, responde al propio ámbito profesional de la danza; los siglos de civilización judeo-cristiana y tradición dualista que dificulta tener en cuenta a escala teórica una actividad, la danza, cuyo instrumento y objeto es el cuerpo humano; la esencia misma de la concepción del arte que dificulta la consideración de la danza como una de las “bellas artes”; la fisicalidad de la danza; la enorme

⁴¹ Mercedes Rico fue crítica de danza en el diario *El País*, en la década de los 80. Véase RICO, Mercedes. Prólogo en COLOMÉ, Delfín (1989): *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid. Ed. Turner. pp. 13-20.

dificultad de analizar la danza, debido tanto a su fugacidad esencial como a su enorme complejidad, así como a la actitud de la mayoría de los intelectuales en cuanto a la valoración de la danza, exponiendo:

A mi modo de ver, hay otros problemas, que algunos filósofos americanos de los que ahora se apasionan por la danza, como Maxine Sheen o Marshall Cohen, han empezado a detectar y que explican mejor, no ya la inexistencia de una verdadera filosofía y teoría de la danza, sino la escasa consideración -cuando no desdén- que la mayoría de los intelectuales, y con ellos buena parte del público culto que se interesa por la literatura, la música o el teatro, han tenido por la danza y que, a su vez, ha contribuido a mantener la crítica y la literatura sobre la danza a un nivel tan restringido como pobre (Rico, 1989, p. 15).

Por otra parte, el desarrollo de la danza, así como su consideración y valoración, va ligada al contexto sociocultural que viene determinado a su vez por el contexto económico y político. El contexto que tuvo mas repercusión en nuestra memoria colectiva es un contexto histórico-social-político reciente, que ha lastrado el posterior acercamiento del público, suponiendo un serio revés para su desarrollo normalizado en el conjunto de la danza como apunta Delfín Colomé:

La historia de la danza española del siglo XX se ha visto afectada por la especial situación del país... La dictadura del General Franco, durante casi cuarenta años, yugula su desarrollo cultural... Por supuesto, no es que no hubiera danza. En Madrid, y muy especialmente en el Liceo de Barcelona, actuaron siempre compañías internacionales... Pero ello no se traducía ni en la existencia de unas compañías sólidas, ni consecuentemente, de unas estructuras que permitieran a bailarines y coreógrafos formarse y desarrollarse convenientemente (Colomé, 2007, p. 78).

Como consecuencia de esta situación, la danza en España no participó de los logros en el campo de la investigación que se estaba desarrollando en otros países, tanto a nivel teórico como coreográfico, por lo que sufrimos cierto desfase.

Actualmente, podemos afirmar que la danza en España está viviendo una situación novedosa en cuanto a su relación con el ámbito académico. Por una parte, el hecho de que haya sido incorporada, en el año 2009, como grado en la universidad privada -que todavía no en la pública- supone un paso importante en su

valoración, reconocimiento y respeto⁴². Pero por otra parte, en cuanto disciplina artística, está inmersa en el debate sobre la integración de las enseñanzas artísticas superiores en el sistema universitario español o la creación de un espacio propio para estas enseñanzas, que repercute en su desarrollo dentro del campo de la investigación. La sentencia del Tribunal Supremo, publicada el 3 de marzo de 2012 (STS, 16 de Enero del 2012, nº 127/2009), no permite denominar grado a los nuevos planes de estudio de las enseñanzas artísticas, aunque reconoce su correcta ubicación en el espacio europeo de educación superior.

En el ámbito formativo, la danza se ha visto afectada por una insuficiencia legislativa, que ha tenido sus consecuencias en los contenidos de las enseñanzas y los planes de estudio y, por tanto, en su desarrollo y en la percepción socio-cultural de la misma. Gracias a la ley orgánica de 1990, de ordenación educativa, se estableció el Grado Superior de Danza, cuyos objetivos fundamentales están basados en el estudio, la reflexión y la investigación sobre el fenómeno cultural y artístico de la danza y la preparación de profesionales para adquirir conocimientos y métodos para la transmisión de los mismos y para la creación artística de calidad, ya sea coreográfica o interpretativa.

El desarrollo de la enseñanza superior de la danza en el marco legislativo supone una inquietud, tanto para teóricos e investigadores, como para profesionales de la misma, pues constituye, en definitiva, un factor determinante en su relación con el ámbito universitario. Giménez Morte (2012) realiza un breve recorrido histórico desde su implantación en la LOGSE (1990) y su posicionamiento en la actualidad, en la LOE, analizando cómo esta última deja a la danza en nuestro país en una situación de clara desventaja respecto a otros miembros de la Unión Europea, al no estar reconocida como una enseñanza en la universidad, afectando desfavorablemente a su evolución en la investigación, la preparación del profesorado y a las condiciones académicas de los profesionales de danza.

⁴² Es interesante recoger la noticia: *“La Universidad Europea de Madrid obtiene el visto bueno de la ANECA para la que sería la primera titulación universitaria española en Ciencias de la Danza”*. “Esta titulación contribuirá a dar prestigio al mundo de la danza. El hecho de que exista un grado universitario en esta disciplina imprimirá valor no sólo a los estudios, sino que también estarán más reconocidos la profesión y los profesionales que se dedican a ella”, argumenta Juan Mayorga. <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=360>

En torno a la evolución que ha sufrido la relación Danza-Universidad, en España, estamos de acuerdo con Elvira (2010, p. 152) cuando expone que para comprender su progreso hay que tener en cuenta el punto inicial de partida: por una parte, la danza, actividad artística tradicionalmente ajena al mundo universitario español, ha tardado en ser reconocida como disciplina de conocimiento en el ámbito de la enseñanza superior y, por otra parte, la falta de interés por parte de los profesionales de la danza por asuntos no relacionados con la escena y con la pedagogía a nivel práctico. En consecuencia, es normal que la actividad investigadora en danza se esté desarrollando preferentemente en el entorno universitario, a través de la realización de tesis doctorales, la formación de grupos de investigación, proyectos de investigación, la apertura de líneas de investigación y programas de doctorado que integren el estudio de la danza ⁴³. Entre las iniciativas que están abriendo una puerta a la danza en la Universidad, cabe citar la actividad – docencia e investigación- desarrollada por la Universidad de Oviedo, gracias a la labor de la doctora Beatriz Martínez del Fresno a través de la dirección de distintos proyectos de investigación⁴⁴, oferta de asignaturas optativas y de libre configuración sobre danza desde 1995⁴⁵, así como actualmente la apertura de una línea de investigación “Historia de la danza”, dentro del programa de doctorado *Música en la España Contemporánea* y el proyecto D+I+i *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política y género en la danza de la edad moderna y contemporánea*, dentro de línea de investigación “Historia de la música y la danza”. En esta línea, la Universidad de Valladolid oferta, desde el curso 2008-2009, dentro del programa de doctorado de “Musicología”, la línea de investigación “Música, danza y artes escénicas de los siglos XV al XX”. Por su parte, la Universidad de Valencia, hace lo propio con la línea de investigación relacionada con la Danza, nuevas tecnologías y sistemas dinámicos de interacción; mientras en la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra es a través del grupo de investigación en artes escénicas (GRAE) que se

⁴³ Resulta interesantes los análisis de Elvira (2012a), Rubio Arostegui (2012) o Guerra Balic (2012).

⁴⁴ Dado que los primeros proyectos versan sobre la Danza Española, se hará referencia a ellos en el análisis del estado de la cuestión de la Danza Española específicamente.

⁴⁵ Véase Martínez del Fresno, B. (1997): Actividad Académica relacionada con la danza en la Universidad de Oviedo. Docencia e investigación” en Cairón: revista de danza, 1997, nº 3. Pp. 83-84.

da cobertura a su estudio. También en tierras catalanas, en la Universidad Ramòn Llull, el Proyecto DEC, dentro del grupo SAFE, busca su continuidad en dos proyectos D+I+i (DEP2012-35-335) y (DEP2012-38984)⁴⁶, relacionados con la línea de investigación "Análisis de los parámetros de equilibrio, control postural y esquema corporal en individuos con discapacidad intelectual". En la Universidad de Castilla-La Mancha es el grupo ARTEA quien soporta la labor. También cabe destacar, entre otras iniciativas, el título propio de Danza Contemporánea ofertado por la Universidad Miguel Hernández (Campus de Altea). O iniciativas como el máster en Danza y Artes en Movimientos de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (*Condición Física y Danza*); el de Danza, Movimiento y Terapia en la UAB; o la realizada por la Universidad Rey Juan Carlos⁴⁷, con la implantación del master en Artes escénicas desde el curso 2001.

Respecto a la evolución de la actividad investigadora resulta muy significativo el análisis que realiza Elvira, aportando una relación de las tesis escritas sobre danza en las tres últimas décadas –entre 1980 y 2010- y de los trabajos realizados como proyecto final de carrera en los Conservatorios Superiores de Danza desde el curso 2005-2006 (Elvira, 2010, pp. 165-174). El análisis cuantitativo del número de tesis evidencia la baja producción científica, si bien se denota un claro avance en la última década: 4 tesis en los años 80, 12 en los 90 y 35 en la primera década del año 2000. Así mismo, también refleja la relación preferente con otros campos del conocimiento como la Historia, la Pedagogía, la Fisioterapia y Medicina, la Psicología o la Antropología. Cabe resaltar, desde nuestra perspectiva particular, el dato significativo sobre la inexistencia hasta esa fecha -2010- de tesis doctorales sobre Danza Española, si bien eran cuatro las que tenían como objeto de estudio el Flamenco. Para completar esta relación, se ha consultado la base de datos de

⁴⁶ Véase una descripción mas detallada en Pérez Testor, Masso Ortigosa, & Guerra Balic (2012): La Fundación Blanquerna, Universidad Ramón Llull y la investigación en Danza. *En (2012) La investigación en Danza en España*, 2012 .Valencia, Mahali

⁴⁷ Cabe reseñar el intento que se está realizando de proporcionar una formación superior focalizada en la Danza Tradicional, al desarrollarse, durante los cursos 2012-13 y 2013-14, el título de Especialista en Danza Tradicional, en colaboración tripartita de la URJC, el Instituto de Danza Alicia Alonso (IDAA) y la Federación Española de Asociaciones de Folclore (FEAF).

TESEO, desde el curso 2010-11 al curso 2014-15, obteniendo un resultado de 35 nuevas tesis sobre Danza, observando que dos de las tesis versan sobre la Danza Española estilizada, y ocho sobre flamenco.

Nos parece interesante destacar que desde la perspectiva de la producción, podemos considerar que hay dos fuentes de investigación: la institucional y la individual o independiente. En el marco institucional se integraría la investigación realizada en Universidades, Conservatorios, Centros Superiores y diferentes Instituciones de investigación (CSIC). La individual o independiente esta referida a la realizada por investigadores que no están ligados a ninguna institución y, por tanto, desarrollan su labor investigadora de forma autónoma, difundiendo sus trabajos a través de congresos y publicaciones.

Dentro este apartado de la investigación en danza en el entorno institucional, Rubio (2012 pp. 135-147) también realiza un pequeño análisis de la producción y transmisión del conocimiento científico en los inicios del siglo XXI. Establece tres niveles: micro, meso y macro, y recoge en un esquema sus agentes principales (2012: 142). Como características abordadas (micro y meso) expone:

- Sesgo metodológico de los campos de conocimientos históricos.
- Poca producción científica, (masa crítica de investigadores) más dimensionadas en la perspectiva historiográfica y en la medicina y fisioterapia aplicada.
 - Atomismo de los investigadores.
 - Inexistencia de centros punteros en investigación.
 - Déficit de internacionalización.
 - Inexistencia de programas de doctorado específicos de Danza/Danza Española.
 - Lógicas institucionales contrarias a la investigación en los Centros Superiores no Universitarios (Conservatorios Superiores).

- Indicadores negativos en la transmisión del conocimiento.
- Ausencia de relaciones en la transferencia del conocimiento al campo coreográfico, salvo excepciones puntuales sin continuidad en el tiempo (Rubio Arostegui, 2012, p. 144).

A nivel macro alude al ínfimo número de proyectos de investigación I+D+i, en los que se incluya la danza como objeto de estudio.

Cabe apuntar que la actividad investigadora en los Conservatorios Superiores de Danza se remite a la desarrollada puntualmente por parte del profesorado, de forma autónoma e independiente, y la realizada por los alumnos en los Trabajos Fin de Grado, que, generalmente, los afrontan sin una formación investigadora, que no ofrece el diseño curricular de dichos estudios. Esta situación denota el bajo nivel de investigación en dichos centros, lo cual constituye un aspecto importante a analizar, como se reflejó en las “I Jornadas sobre investigación en los centros superiores de enseñanzas artísticas” 2015, organizado por el Conservatorio Superior de Danza de Alicante.

En base a lo antedicho, es lógico que el estado del desarrollo de la investigación en danza en España sea uno de los temas usualmente abordados en los congresos, encuentros y jornadas sobre danza, exponiéndose comunicaciones y ponencias analizando los diferentes aspectos del mismo⁴⁸. En esta línea, y considerando la relación con la universidad, resultan interesantes los últimos congresos sobre *La Investigación en Danza en España*, en 2010, en colaboración con la Universidad de Murcia; en 2012, con la Universidad Ramòn Llull en Barcelona, y en 2014, con la Universidad del País Vasco, en Bilbao. Todos ellos organizados por la Asociación Española Danza mas Investigación (D+I), cuyo germen se encuentra en las *Jornadas de danza e investigación* celebradas en Murcia, Valencia y Barcelona en los años 1999, 2000 y 2002, impulsadas por la

⁴⁸ Entre otros resultan interesantes las ponencias: Morte, C. (2010): “¿Qué, cómo y para qué investigar en Danza?”; Elvira, A. I. (2010): “El reto de investigar sobre danza en España. Pasado, presente y futuro: de la incomprensión a la plena integración”. En AAVV. (2010) *La investigación en Danza en España, 2010*. Valencia, Mahali.

Federación de Asociaciones de Profesionales de la Danza. En esta integración en el contexto universitario, supuso un eslabón importante el Congreso internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas*, organizado en la Universidad de Valladolid en el año 2008. Los congresos I, II, III y IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación -2012, 2013, 2014 y 2015- organizados en la Universidad de Málaga, constituyen otro ejemplo del impulso que esta adquiriendo la Danza en el ámbito de la investigación y en el contexto universitario en España. Con un enfoque más concreto sobre Danza Española, la Universidad Nebrija ha organizado el I Congreso Nacional de investigación en Danza Española, 2012 y el II Congreso Internacional de Investigación en Danza Española, 2014. El XXIII Congreso Mundial de Investigación de la Danza CID-UNESCO, 2009, Málaga y el XXVII Congreso Mundial de investigación de la danza CID-UNESCO, 2010, Córdoba, constituyen otro ejemplo de colaboraciones de diferentes instituciones.

Entre otros congresos no focalizados exclusivamente al ámbito de la investigación, podemos señalar las ediciones I, II y III del Congreso Nacional de Danza, en Córdoba 1996, 2005 y 2015 respectivamente, organizados por el Ayuntamiento de Córdoba. Así mismo, el encuentro Internacional de Escuela Bolera, 1992, INAEM; además de los diferentes congresos y encuentros sobre Flamenco en general, pero que lógicamente también presentan contenidos sobre el baile.

La publicación de las actas de los diferentes congresos supone una base documental referencial e indicadora de la situación de la investigación en Danza en España –investigadores, temáticas, inquietudes, etc.- Así, a través de su revisión y análisis, podemos observar que entre los aspectos más considerados están los relativos al cuerpo, historiografía de la Danza, interdisciplinariedad, la formación de los investigadores, cuestiones metodológicas⁴⁹, así como a los retos que se enfrenta el investigador al abordar cualquier tipo de investigación, entre los que desde la perspectiva historiográfica de la danza, estamos de acuerdo con Ana Isabel Elvira cuando apunta:

⁴⁹ Véase apartado de metodología.

Una de las grandes carencias de nuestra literatura dancística es la falta de una memoria histórica completa. Por dicha razón... uno de los graves problemas a los que se enfrentan los investigadores sobre danza en España es la ausencia de un compendio histórico básico (Elvira, Ana Isabel, 2012b, p. 13).

Siguiendo la línea de las publicaciones, consecuentemente con la situación novedosa de la investigación en danza expuesta, la producción editorial de revistas científicas -en castellano y en España- en el campo de la danza es muy escasa. Podemos citar, *Cairon: revista de estudios de danza*, fundada en 1995, dependiente de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid; *Danzaratte*, del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, iniciada en el año 2006, o *En Movimentt. Reflexiones en torno a la danza*, 2006.

Algunos artículos de investigación se publican en revistas de carácter divulgativo, como por ejemplo *Por la Danza*, editada desde el año 1989 por la Asociación de Profesionales de la Danza en la Comunidad de Madrid; *Tiempo de Danza*, editada desde el año 2005 por la Asociación Amigos de la Danza y la Universidad de Murcia; o *Danza en escena*, editada desde el año 2003 por la Casa de la Danza en Logroño. Las revistas especializadas, tanto científicas como divulgativas, conforman una importante fuente de documentación para los investigadores de la Historiografía de la Danza en España⁵⁰.

Otro aspecto a considerar en el ámbito de la investigación es la actividad desarrollada por Asociaciones y Fundaciones. En esta línea cabe destacar la Asociación Española D+I: Danza más investigación, protagonista en la organización de las I, II y III ediciones de los congresos *La investigación en Danza en España*, ya mencionados anteriormente por la colaboración ofrecida por las Universidades.

Centrándonos en los recursos y fuentes de documentación en relación a la investigación en danza, podemos observar que respecto a la documentación registrada a través de medios audiovisuales, ya que su uso es bastante tardío, no ha existido ningún centro especializado y específico en recopilar tal información, si bien

⁵⁰ Véase el recorrido por el panorama editorial de las revistas especializadas que ofrece Elvira A.I. en su artículo: Las revistas especializadas: un fondo documental para el estudio de la historia de la danza en España. *AUSART*, 3,(2015), 1, pp. 244-256

diferentes instituciones, como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, el Museo de Flamenco en Sevilla o el Museo de Danza Española Mariemma, están desarrollando un trabajo de recopilación y difusión.

Una importante fuente de documentación la conforman los diferentes archivos, tanto de instituciones públicas y teatros (Biblioteca Nacional, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro Real de Madrid o Museo del Traje en Madrid, por ejemplo), como de las privadas (Fundación Joaquín Díaz, Fundación Juan March) y colecciones personales (colección José de Udaeta, Juan María Bourio).

Si sosteníamos anteriormente lo importante que es conocer el estado de la cuestión de la danza en el ámbito de la investigación, también consideramos fundamental conocerlo en el contexto socio-cultural, su nivel de visibilidad, el interés que genera en tanto arte y cultura y su valoración en dicho contexto. Si bien no se va a profundizar en dicha cuestión -puesto que puede ser objeto de estudio, en sí mismo, de otra investigación-, si queremos dejar constancia de su influencia en su desarrollo y evolución y, por tanto, en el entorno académico y de la investigación. A pesar de que la integración de la danza en el ámbito de los estudios superiores la ha posicionado en un nuevo estatus en la cultura contemporánea, que repercute fundamentalmente a nivel académico y formativo, en el entorno social y cultural no ha supuesto todavía un considerable paso en la adquisición de una completa valoración y reconocimiento como una verdadera profesión en los distintos ámbitos escénico, formativo o de la investigación. La falta de valoración, lógicamente en base a la falta de conocimiento que sufre la danza a nivel social y cultural en España es constatado y denunciado asiduamente por el propio sector profesional⁵¹.

Es obvio que la valoración social también está relacionada con la imagen que se perciba de la misma a través, básicamente, de los medios de comunicación. En

⁵¹ Manifestaciones recogidas en el trabajo de investigación Algar (2008) "Situación actual de la Danza Española" correspondiente al trabajo final de seminario Taller de Tesis integrado en el programa de doctorado Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital, UMA (2007-2009). En este trabajo se recogió la percepción de los distintos colectivos del ámbito escénico y formativo -profesionales, profesores y alumnos- de la Danza Española sobre la situación actual de la misma.

este sentido, es innegable que los medios de comunicación, a través de sus diferentes canales -prensa escrita, radio, televisión, Internet- poseen un gran protagonismo en la difusión, información, proyección y, como consecuencia, en la conformación de la imagen proyectada de la danza y, de forma indirecta, en su valoración. Así mismo, dicha imagen proyectada supone un reflejo de la realidad que vive, su situación y el interés que genera dentro del contexto socio-cultural, ofreciendo una panorámica actualizada continua de la misma. Resulta patente el poco interés que muestran por el mundo de la danza frente a otras manifestaciones culturales como la música, el cine o el teatro⁵². Su difusión se concentra, principalmente, en la realizada por las revistas especializadas en danza publicadas por las diferentes asociaciones de danza o conservatorios, ya mencionadas anteriormente. Respecto a la red de Internet, si bien los blogs, webs específicas y redes sociales están iniciando un incremento de visibilidad, todavía las webs relacionados con los medios informativos y, por tanto, de mayor alcance divulgativo, prácticamente no la tienen en consideración por lo que no se promueve un mayor conocimiento que favorezca una mayor valoración.

Por otra parte, el desarrollo de la danza, así como su consideración y valoración, va ligada al contexto sociocultural que viene determinado a su vez por el contexto económico y político como se ha expuesto al principio de este apartado⁵³.

La especificidad de la Danza Española

Centrándonos particularmente en la Danza Española, se puede decir que comparte la situación de la danza en general, pero en tanto género particular se enfrenta, además, a otros retos y obstáculos en base a diferentes factores relacionados principalmente con una preocupante falta de visibilidad en el entorno

⁵² Son reveladores los datos recogidos en el capítulo “El Arte Flamenco en los Medios de Comunicación” en VVAA, 2002: Historia del Flamenco siglo XXI (dir. Cruces Roldán, Cristina): Editorial Tartessos, Sevilla. Entre otros datos es significativo el que indica que los medios de comunicación dedican menos del 2% de sus contenidos al flamenco.

⁵³ En esta línea, y desde la consideración de la danza como arte escénico, creemos oportuno hacer referencia a la recién formada Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE), en cuyo I Congreso (Valladolid, 2015), se planteó el análisis del estado de la cuestión de las artes escénicas –teatro, danza y lírica- en la cultura y sociedad española actual.
http://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/CONGRESO_I/DossierCongresoAcademiaAAEE.pdf

escénico, falta de apoyo institucional y una valoración socio-cultural específica marcada por el lastre de quedar ligada -en el imaginario intelectual postdictatorial- a un contexto que ha repercutido en nuestra memoria colectiva, un contexto histórico-social-político reciente (bailes nacionales, Danza Española, Franco, Transición, Nacionalismos periféricos) y como consecuencia ha sido analizada a través de un prisma subjetivo, a través de una mirada que podría decirse tintada de un cierto matiz peyorativo. Por otra parte, actualmente está siendo solapada por el Flamenco⁵⁴.

Se puede establecer que la investigación en Danza Española se apoya en la integración de variados esfuerzos que van desde la actividad científica en el marco universitario, los estudios realizados en conservatorios superiores, la integrada en actividades de instituciones públicas o privadas o la realizada a nivel individual. Pero también ofrece su necesaria aportación la producción de conocimiento puesta en circulación a través de los congresos sobre Danza y, específicamente, los organizados en torno a la Danza Española, así como desde las publicaciones científicas, especializadas en mayor o menor grado.

Por lo que respecta a la actividad investigadora en la Universidad, a pesar del hándicap que supone que sus estudios aún no han sido incorporados a las enseñanzas regladas, encuentra soporte desde otras disciplinas y áreas de conocimiento y se refleja en líneas y proyectos de investigación, así como en tesis doctorales que se gestan en su seno que incluyen directa o indirectamente el estudio de la Danza Española.

Centrándonos específicamente en la producción de tesis doctorales dedicadas concretamente a la Danza Española, hay que señalar que su número se limita a dos, y ambas centradas en el estudio de la Danza Española estilizada. Se trata de los trabajos de M^a Dolores Segarra Muñoz, en la Universidad Complutense de Madrid, de 2012, y de M^a Jesús Barrios Peralbo, que en 2014 presentó en la Universidad de Málaga su estudio sobre “La representación de la Danza Española

⁵⁴ Este tema se tratará particularmente en el apartado 2.2.2. Danza Española *versus* Flamenco.

en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico”.

En lo tocante a la apertura y mantenimiento de líneas de investigación específicas sobre Danza Española, fue la Universidad de Oviedo la pionera, en la última década del pasado siglo. Sus primeros proyectos de investigación fueron: “Ballet y baile de creación española 1915-1939”, (BEPDOC-205-1) proyecto del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Oviedo, concedido a Nuria Méndez Sánchez, bajo la dirección de Beatriz Martínez del Fresno, durante el año 1995 y “Bases documentales para una historia de la Danza Española en el siglo XX”, (PS95-0079) proyecto de investigación financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior y con una duración de tres años (noviembre 1996-noviembre 1999), con Beatriz Martínez del Fresno como investigadora principal y centrándose especialmente en el periodo 1900-1936. Además del impulso en el campo de la investigación, cabe citar la incorporación del estudio de la Danza Española en el siglo XX dentro del programa de doctorado “Música en la España Contemporánea”.

Por otra parte, el grupo de investigación ARTE Nebrija, adscrito a la Universidad Antonio de Nebrija, está desarrollando un impulso en la investigación de la Danza Española y, entre sus actividades, ha organizado el I Congreso Nacional de investigación en Danza Española (Madrid, 2012) y el II Congreso Internacional de investigación en Danza Española (Madrid, 2014).

También se está promocionando el análisis de la situación de la Danza Española en sus diferentes ámbitos (escénico, formativo, teórico, así como su valoración en el contexto socio-cultural y en el institucional), a través de congresos, jornadas y encuentros específicos, entre los que cabe destacar los siguientes: el *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*, celebrado en Madrid en 1992; el desarrollado en la misma ciudad en 2010, en torno al tema *Ayer y Hoy de la Danza Española: Danza Española y Escuela Bolera*; o el *I Encuentro por la Danza Española*, acogido también por la capital de España, en 2014⁵⁵. Cabe señalar que

⁵⁵ Véase <http://www.csdma.es/actividades/agenda/item/575-i-encuentro-por-la-danza-espanola-conclusiones>

las ediciones I y II del *Congreso Nacional de Danza*, celebradas en la ciudad de Córdoba, en 1996 y 2005 respectivamente, a pesar de su título genérico, abordaron principalmente la Danza Española⁵⁶, y ha sido en su tercera edición, en el presente año 2015, cuando se ha abierto a un mayor abanico de estilos de danza y diversidad temática.

La visibilidad de la Danza Española a través de comunicaciones en congresos de danza en general, viene determinada por la presentación de ponencias y comunicaciones a nivel teórico y clases magistrales a nivel práctico. A modo ilustrativo podemos realizar una comparativa cuantitativa de las comunicaciones/ponencias expuestas sobre Danza Española específicamente en algunos congresos tomados como ejemplos.

En el congreso *La investigación en Danza en España*, desarrollado en Murcia, en 2010, de 35 comunicaciones y ponencias, tan solo cuatro de ellas versaron sobre la Danza Española⁵⁷. Dos años después, en Barcelona, en el marco del encuentro *La Investigación en Danza en España*, fueron 47 los trabajos de investigación presentados, y uno menos, tres, los que se dedicaron a la Danza Española y dos al Flamenco⁵⁸. Finalmente, en la edición del pasado año, 2014, del mismo congreso, celebrada en Bilbao, de las 57 aportaciones expuestas, tres versaban sobre Danza Española y una se ocupaba del Flamenco⁵⁹. En consecuencia, resulta notoria la

⁵⁶ Véase http://elpais.com/diario/2005/04/30/andalucia/1114813347_850215.html

⁵⁷ “El Análisis del repertorio de la Danza Española: una reflexión sobre su evolución histórica”, presentada por Garrido; “La Transmisión de la Danza Española: las hermanas Bernal”, por Suárez Barrio; “Imagen proyectada de la Danza Española por los medios de comunicación a través del canal mediático de Internet”, por Algar; y “La Danza Española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las Variedades al Recital de danzas (1934-1943)”, por Cavia Naya.

⁵⁸ “La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías”, presentada por Murga Castro; “Imagen proyectada de la Danza Española escénica por el Ballet Nacional de España a través de la representación del cuerpo”, por Algar Pérez-Castilla; “LUNARES: el arte flamenco y su expresión en lugares terapéuticos educativos y sociales”, por Ugena Candel; “Israel Galván: ¿qué es la contemporaneidad en la danza española?”, por López Rodríguez; y “Condiciones óptimas de un aula de baile flamenco”, por Blanco Bayón.

⁵⁹ “Espacios para bailar el “encuentro” en la bienal de flamenco del Théâtre National de Chaillot”, presentada por López Rodríguez; “Los años sesenta: una década prodigiosa para la danza estilizada en el cine español”, por Barrios Peralbo; “La Danza Española en los denominados espectáculos folclóricos en la dictadura de Franco: Pacita Tomás y Tona Radely”, por Ruíz San Miguel y Algar Pérez-Castilla; “Sobre lo español y la modernidad. Cien años de danza”, por Caro Durán; “El Flamenco en Japón. Sistema académico y tejido empresarial”, por Antúnez Rojano.

escasa presencia de la Danza Española entre los temas que atraen la atención de los investigadores, incluso entre aquellos especializados en la Danza en general.

Se debe matizar que, a diferencia de lo que ocurre con la Danza Española, el Flamenco, tanto en su expresión de cante, baile y música, está teniendo una relación más estrecha con el ámbito académico⁶⁰, y un impulso en el campo de la investigación a través de las Cátedras de Flamencología de Jerez de la Frontera⁶¹, adscritas a la Universidad de Cádiz y a las de Granada, Sevilla, Málaga y Córdoba⁶², y también la Cátedra internacional de Flamencología de la Universidad Católica San Antonio (UCAM). Todas ellas promueven la organización de congresos, encuentros y jornadas sobre el Flamenco y, como consecuencia, favorecen una mayor difusión y valoración del mismo⁶³. Podemos citar el programa de doctorado *Estudios Avanzados en Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar*, de la Universidad de Sevilla, o el Master en Flamenco ofertado por la Esmuc (Escuela Superior de Música de Catalunya). Por otra parte, en esta misma línea, también suponen una gran aportación las revistas de investigación y de divulgación con temática específica de flamenco, entre las que se pueden citar: la *Revista de Investigación del Flamenco Telethusa*, del Centro de investigación Flamenco de la Junta de Andalucía, que viene editándose desde el año 2007; de ese mismo año también data el nacimiento de *La nueva Alboreá*, revista de la Agencia Andaluza para el desarrollo del flamenco; o *La Caña*, con un mayor recorrido en el tiempo, con su primer número en 1991.

En tanto arte escénico, la Danza Española también ha manifestado su presencia en congresos de artes escénicas, como por ejemplo en la primera y segunda edición del *Congreso Provincial de Artes Escénicas de Málaga*, en 2009 y 2011 respectivamente, organizados por la Diputación de dicha provincia.

⁶⁰ Hay que recordar que las dos primeras tesis doctorales relacionadas con la danza son las leídas sobre Flamenco, en 1977.

⁶¹ Véase <http://www.centroandaluzdeflamenco.es/catedradeflamencologia/cronologia.historica.html>

⁶² Véase <http://www.uco.es/catedrasyaulas/catedraflamencologia/>

⁶³ En este sentido es importante resaltar el trabajo desarrollado por la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco, de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

A nivel interdisciplinar, la presencia de comunicaciones sobre Danza Española se da de manera esporádica en congresos sobre otras disciplinas. Así, por ejemplo, podemos citar algunas aportaciones como: la comunicación “Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX”, presentada por Murga Castro en el *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, desarrollado en 2008 en Murcia; “El arte escénico de los denominados Ballets de Clásico Español”, en el *I Congreso Provincial de las Artes Escénicas de Málaga*, de 2009; “Cine-Danza Española, ¿un noviazgo imposible?”, por Algar Pérez-Castilla en el *I Congreso Nacional de Cine Español*, acogido por el Museo Municipal de Patrimonio Artístico de la ciudad malagueña los primeros días de noviembre de 2010; “El mercado de la danza: danza antigua española y coreografía”, presentada por Ruiz Mayordomo, en 2014, en el *Congreso Nacional de Conservatorios*; o, finalmente, ese mismo año, “Empleabilidad de las Enseñanzas Artísticas”, en Valencia.

Por lo que respecta a la producción investigadora que tiene su origen en los Conservatorios Superiores de Danza, y como objeto de estudio específico la Danza Española, como se ha expuesto anteriormente⁶⁴, sigue la misma línea que lo que se puede señalar para la Danza en general, y se apoya fundamentalmente en los Trabajos Fin de Grado, que suponen un posible germen de futuras investigaciones. En tal sentido, nos parece interesante exponer la proporción de trabajos sobre Danza Española realizados hasta el curso 2010, que puede observarse en la tabla 5.

Si bien el desarrollo de la evolución de la investigación en Danza Española ha experimentado un impulso desde su incorporación en el ámbito de los estudios superiores, es oportuno recordar el trabajo pionero realizado por algunos investigadores como Teresa Martínez de la Peña⁶⁵, cuyas aportaciones han supuesto una base referencial en el ámbito teórico y formativo de la Danza Española.

⁶⁵ Véase su trayectoria en los ámbitos teórico y de la formación, en el periodo 1962-1995, en *I Congreso Nacional de Córdoba*, Córdoba, 26-29 de abril de 1996, pp. 116-117 (Castán Berdonde & del Río Orozco, 1996)

TABLA 6. COMPARATIVA DE TRABAJOS FIN DE CARRERA EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE DANZA

CONSERVATORIOS SUPERIORES DE DANZA	Periodos – Cursos académicos	Número de Trabajos Fin de Grado	Número de trabajos sobre Danza Española
CSD de Valencia	2006-2008	28	1
CSD de Alicante	2005-2010	42	5 (4 Flamenco, 1 Escuela Bolera)
CSD “María de Ávila”, de Madrid	2005-2010	35	5 (1 Escuela Bolera, 1 Folclore, 3 Danza Española)
CSD de Málaga	2005-2008	42	21 (4 Danza Española, 3 Folclore, 12 Flamenco, 2 Escuela Bolera)

Fuente: Elaboración a partir del anexo 2 de Elvira Esteban, A. I. (2010): “El reto de investigar sobre danza en España, pasado, presente y futuro: de la incomprensión a la plena integración”, pp. 169-174

En el ámbito de la coreografía, los estudios centrados en sus diversos aspectos se han encontrado con serias dificultades, de diversa índole. De una parte, en España la forma primordial de transmisión ha sido la oral, especialmente en la esfera de la Danza Española, lo que, a la hora de tratar de emprender una labor de recopilación o de reconstrucción de las coreografías hace necesario apoyarse en documentos personales, cartas, apuntes de maestros, citas de prensa, etcétera. De otro lado, a pesar de que a lo largo de la historia se han construido diferentes sistemas de notación (Feulliet, Arbeau, etc.), ni siquiera los sistemas más reconocidos, como los de Laban y Benesh, han resultado del todo eficaces, pues adolecen de recursos suficientes para reflejar los pequeños detalles, los elementos de estilo y el espíritu de una danza. Además, en España existen pocos estudiosos que los dominen completamente y, dada la complejidad de su grafía, resultan poco útiles, motivos por los que actualmente son poco operativos y efectivos.

En cuanto a la bibliografía de la que se dispone al abordar el estudio de la Danza Española, se circunscribe a tratados, algunos libros teóricos y ensayos, y biografías, básicamente. Dada su ínfimo número, las referencias bibliográficas que aportan los estudios y trabajos de investigación sobre el tema suelen resultar muy repetitivos.

En lo tocante específicamente al contenido de los tratados que podemos encontrar hay que señalar que, a lo largo de la historia, se han centrado generalmente en la descripción de pasos. Entre ellos podemos citar: el *Manuscrito de Cervera*, anónimo de 1496; el *Discurso sobre el arte danzado y sus excelencias*, de Juan Esquivel Navarro, publicado en Sevilla, en 1642; el *Libro del arte del danzar*, de 1680 y cuyo autor fue Juan Antonio Jaque; el *Breve tratado de los pasos de danzar a la española*, de Pablo Minguet e Irol, de 1764; el dedicado a la *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, publicado en 1792, de la mano de Juan Fernández de Rojas; el *Compendio de las principales reglas de baile*, editado en Madrid, en 1820, con Antonio Cairón como autor; o el *Tratado de Bailes*, de José Otero, que ve la luz en Sevilla, ya comenzado el siglo XX, en 1912.

Más cercanos en el tiempo, podemos encontrar diferentes tratados de Danza Española, como el de Trini Borrull o el de Mariemma y de otras profesionales que intentan dar las claves para un mayor conocimiento de la Danza Española, a pesar de lo cual aún no existe un corpus teórico completo como para abordar el estudio de la evolución y desarrollo de la Danza Española (análisis coreográfico, figuras, historiografía, etc.).

Valoración socio-cultural

El atractivo de la Danza Española como objeto de estudio, está obviamente relacionado con la valoración que alcanza, lo que, a su vez, queda condicionado por el conocimiento que de ella se tiene y la visibilidad de la que disfruta, no solamente en el entorno de la investigación, sino en el contexto socio-cultural. En este sentido, hay que señalar la falta de espacio y visibilidad⁶⁶ que los medios de comunicación ofertan a la Danza Española, máxime si tomamos en consideración la imagen que de ella se proyecta, con cierta identificación metonímica con el Flamenco, al que se oferta una mayor atención.

⁶⁶ En relación a la: visibilidad de la Danza Española en los medios de comunicación, véase Algar, L (2010): Imagen proyectada de la Danza Española por los medios de comunicación a través del soporte mediático de internet. En VVAA *La investigación en Danza en España 2010*. (comp) (pp. 78-87). Valencia: Mahali.

Pero esta falta de visibilidad es contagiosa y se retroalimenta. Así, también se manifiesta su déficit en el propio entorno escénico, lo que a su vez provoca escasa presencia en el contexto socio-cultural, que tiene como consecuencia una merma en el interés por la Danza Española escénica, lo que conforma un auténtico círculo vicioso, cuya consecuencia es una falta de puesta en valor de la misma.

En este sentido, profesionales de la misma estiman que esta falta de visibilidad se debe a prejuicios políticos, a su asociación, como ya se ha señalado, con el periodo franquista. Así, Aida Gómez testimonia: *...en la Danza Española hay un desierto. No se programa. Se asocia la Danza Española con años que no voy a pronunciar*⁶⁷ (Aida Gómez, 2015).

Manifestaciones de la Danza Española escénica: 1940-1990

Dentro del ámbito de la investigación, el estudio del desarrollo profesional de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, en el periodo 1940-1990, se ha tratado mínimamente y de forma muy parcial y sesgada.

Cercanas temáticamente, y ya citadas anteriormente, las tesis doctorales de Segarra Muñoz (2012) y de Barrios Peralbo (2014), si bien tienen como objeto de estudio la Danza Española estilizada, tratan aspectos muy diferentes. Segarra focaliza el estudio en la figura de Antonio Ruíz y la Danza Española estilizada, haciendo hincapié en la década de los años cuarenta. Por su parte, Barrios Peralbo lo hace desde el punto de vista interdisciplinar, asociándola con el cine y con el marco temporal de la década de los años sesenta del pasado siglo. En sus respectivas tesis, las autoras hacen referencia a las mismas figuras representativas de la Danza Española: Antonia Mercé “La Argentina”, Antonio Ruíz, Encarnación López “La Argentinita”, Pilar López, Vicente Escudero, Mariemma, principalmente, las mismas figuras que se incluyen en la bibliografía existente sobre la Danza Española y que, por ello, aparecen de manera reiterada. Ninguna de ambas tesis analiza la Danza Española escénica desarrollada por el sector profesional

⁶⁷Véase <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2015/09/19/carmen-fresca-lozana/1056183.html>

conformado por compañías de pequeño formato, ni mencionan ciertas figuras reconocidas dentro del entorno profesional coetáneo de la época.

La tesis *Women, Fascism and dance 1937-1977*⁶⁸, presentada por Estrella Casero en la Universidad de Surrey, Gran Bretaña, en 1998, si bien se centra su estudio en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, nos ayuda a tener una mayor perspectiva del contexto dancístico en la época que estudiamos y su relación con el contexto político.

Tampoco en las aportaciones presentadas en los diversos congresos reseñados encontramos información específica sobre el tema que nos ocupa, aunque se acerquen en cuanto a su acotación temporal⁶⁹. Entre ellas podemos citar: “Escenarios del exilio. Danza Española y redes culturales desde 1939”, (Murga, 2012); “La Danza Española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las variedades al recital de danzas (1934-1943)” (Cava Naya, 2010); “Laura Santelmo: el magisterio de bailes folklóricos españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación (1939-1952)” (Matía Polo, 2012); “Ballet y españolada: Danza Española y flamenco en el cine español (1914-1973)” (Herrero, 2012), “Bailarines españoles en los EEUU (1938-1949): Aportaciones al desarrollo de la danza española estilizada” (Segarra Muñoz, 2012); “Los años sesenta: una década prodigiosa para la danza estilizada en el cine español” (Barrios, 2014).

En la bibliografía que trata el desarrollo de la Danza Española entre 1940 y 1990, y que queda recogida en las mencionadas tesis de Segarra (2012, pp. 21-31) y Barrios (2014 pp. 40-41), tampoco encontramos una alusión más o menos profunda sobre las manifestaciones de la Danza Española que queremos estudiar. Los autores Puig Claramunt (1944), Gasch y Pruna (1946) o Marrero (1952, 1959) hacen referencia a figuras como Pastora Imperio, Carmen Amaya, Antonia Mercé,

⁶⁸ En base a esta tesis, Casero escribió el libro *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, 2000.

⁶⁹ Tan solo se encuentra directamente relacionada con la Danza Española escénica la comunicación presentada al III Congreso La Investigación en Danza en España, celebrado en Bilbao en 2014, bajo el título “La Danza Española en los denominados espectáculos folclóricos en la dictadura de Franco: Pacita Tomás y Tona Radely”, y que es producto de la investigación asociada a la realización de la presente tesis doctoral.

Encarnación López, Trini Borrull, Laura de Santelmo, Vicente Escudero o Mariemma, no prestando atención a las diferentes manifestaciones de la Danza Española escénica en tanto oficio artístico.

En los libros de fotografías de Gyenes, *Ballet Español* (1953) y *Ballet Espagnol* (1956), se recogen las imágenes de muchas figuras de la Danza Española en activo de la época. En el segundo de ellos encontramos unas imágenes del Ballet de Pacita Tomás⁷⁰. También resulta muy interesante su libro dedicado completamente a Antonio Ruiz, “El bailarín” (1964).

La publicación de Bourio, de 1992, *Colección Juan María Bourio. Archivo de Baile Español*, nos acerca un poco más al sector profesional de la Danza Española. A pesar de ello, en él no encontramos ninguna referencia sobre Pacita Tomás, Tona Radely o el Ballet Español de Silvia Ivars.

En el libro *Historia de los espectáculos* (Amorós, Andrés y Díez Borque, José M., 1999) resulta de interés la parte dedicada a los “Espectáculos de Baile y Danza”. Y en el capítulo dedicado al siglo XX, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez presentan las tendencias principales de la danza desarrollada en España durante el pasado siglo. Sin embargo, ni en las siete páginas (351-358) del apartado “1939-1975, la Danza Española durante el franquismo”, ni en el siguiente, que ocupa las seis páginas posteriores, y viene titulado “De 1975 a la actualidad. Últimas tendencias de la danza en España” encontramos referencia alguna a nuestro objeto de interés.

Como hemos avanzado, uno de los géneros que se cultiva con más asiduidad en estos estudios es el de las biografías de las figuras de la Danza Española, entre las que encontramos las de Antonio (2006), Rosario (1997), Mariemma (1997), o Pilar López (1997), y tan solo una breve semblanza de Pacita Tomás, en el libro de Grut (2002, p. 202).

⁷⁰ Pacita Tomás formó su propio Ballet en 1951.

Por lo que respecta a las fuentes bibliográficas centradas en los espectáculos folclóricos, la canción española y la copla, así como en las biografías de sus principales representantes, encontramos referencias a las figuras de la Danza Española que actuaban en dichos espectáculos, si bien, en general, se limitan a nombrarlas como parte del elenco, sin profundizar o realizar demasiadas descripciones. En el libro *La Canción Española*, de José Blas Vega (1996), se realiza una aproximación a los orígenes y desarrollo de este género, así como a sus intérpretes más representativos, entre los que incluye a La Argentinita. Y en la descripción de sus trayectorias encontramos referencias de figuras y ballets de Danza Española que actuaban en sus espectáculos. Otras publicaciones a mencionar son *Memoria de la Copla* (Román, 1993); el artículo “La Copla en la posguerra” (Peláez, 2009); *Tonadilleras y cupletistas* (Díaz de Quijano, 1960); las biografías de Juanito Valderrama (Burgos, 2002), Juanita Reina (Pérez Ortiz, 2006), Antonio Molina (Aixalá, 2006), Pastora Imperio (Bernils (coord.), 2015), “Mari Paz, la promesa quebrada” (Barreiro, 2014). En estas publicaciones sí encontramos referencias sobre Pacita Tomás y Tona Radely.

Pero nos encontramos con otros tipos de documentos, de naturaleza y soporte diferente, que resultan también de gran ayuda, como es el caso del documental *La España de la Copla. 1908*⁷¹ emitido por la televisión autonómica CanalSur, el 28 de noviembre de 2011 (Ruiz Barrachina, 2008), que nos acerca al contexto histórico y también al entorno profesional de los espectáculos folclóricos. Este tipo de documentos nos ayudan a componer una panorámica contextual del entorno escénico en el que se desarrolló gran parte de la Danza Española. Aunque, desde este punto de vista, también es de interés apuntar cómo, a pesar del peso que supuso la Danza Española en este tipo de espectáculos, tal y como se constatará en el apartado correspondiente, en estas publicaciones solo se considera a nivel de integración en el elenco.

En contraste con la imagen de la Danza Española escénica reflejada en los libros y ensayos teóricos, observamos que los periódicos y revistas, como por

⁷¹ <http://www.canalsuralacarta.es/television/video/la-espana-de-la-copla.-1908/12547/127>

ejemplo *Por la Danza*, o *Danza en escena*, recogen y evidencian la existencia de una imagen de la Danza Española escénica correspondiente a una variedad de manifestaciones tanto en cuanto a espacios escénicos, como a tipos de espectáculos y, sobre todo, en base a otros protagonistas no considerados, salvo excepciones, en el ámbito teórico.

Tratando de reordenar y resumir, podemos decir que:

- Se constata un vacío histórico-documental sobre el desarrollo y evolución de la Danza Española escénica a nivel de espacios escénicos, tipos de espectáculos y figuras representativas en las cinco décadas que van de 1940 a 1990.
- Se refleja la importancia que se da a algunas figuras-personajes de la Danza Española como Antonio, Mariemma, Pilar López, María Rosa, mientras otras, también reconocidas en el ámbito profesional coetáneo, no están consideradas –salvo algunas excepciones– en las publicaciones teóricas que tratan sobre el desarrollo evolutivo e histórico de la Danza Española en el periodo estudiado.
- En cuanto a la terminología utilizada para referirse a la Danza Española, podemos apuntar que si bien en las fuentes bibliográficas y hemerográficas correspondientes a la década de los cuarenta y de los cincuenta se encuentra el término “baile español” para referirse tanto a la Danza Española en todas sus formas como al flamenco en sí mismo, en las últimas décadas del siglo XX y primera del XXI se utiliza preferentemente el término flamenco para referirse a ambas formas.

CAPÍTULO I

Delimitación conceptual

1. DELIMITACIÓN CONCEPTUAL DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA

1. 1. La Danza Española

La Danza Española es una y lo abarca todo, desde la estilización de lo vernáculo y el folclore, a la Escuela Bolera y el ballet Flamenco (...), las dos grandes pioneras de la danza escénica hispana del siglo XX, Antonia Mercé “La Argentina” y Encarnación López “La Argentinita”, expresaron claramente y por escrito, la necesidad del método, el programa y la escuela nacional (Salas, Roger, 2013).

En base al análisis anteriormente expuesto sobre el estado de la cuestión del objeto de estudio de esta tesis, consideramos oportuno realizar una aproximación conceptual a la Danza Española.

La confusión y falta de unanimidad y de criterio en la utilización del término Danza Española por parte de críticos, teóricos, coreógrafos, profesores, maestros, bailarines, historiadores, etc., infiere la necesidad de tratar el concepto en sí mismo. En un primer acercamiento, y dada la poca bibliografía existente sobre Danza Española, nos remitiremos a las definiciones y aproximaciones conceptuales realizadas por destacados bailarines, profesores, coreógrafos, estudiosos y críticos de la Danza Española.

Así como a lo largo de la historia de la danza se han elaborado diferentes definiciones de la danza como concepto genérico, la Danza Española ha sido definida por profesionales y teóricos desde diferentes perspectivas. Expongamos algunas de ellas a modo ilustrativo:

La Danza Española exterioriza una pasión, un sentimiento, resaltando con fuerza el temperamento hispano. Su expresión externa la diferencia de todas las europeas por el fuego y nervio que se pone en su ejecución. No sólo los pies tienen aquí una máxima importancia, ya que la danza se halla supeditada a los movimientos de brazos, caderas, etc. (Borrull, 1940, p. 11).

La danza es la belleza en movimiento. Arte plástico por excelencia, puro dibujo encendido y vigoroso, requiere un clima hecho, a la vez, de solemnidad y silencio. A ese prestigio añade la Daza Española su buena mezcla de ironía y dramatismo, burla burlando, mueca, pelea, sonrisa y desplante (Llovet, 1953, p. 16).

La Danza Española es la expresión del arte coreográfico de un pueblo que la cultiva desde tiempos anteriores a nuestra era y para la que está especialmente dotado (Mariemma, 1997a, p. 26).

Nuestra danza tiene fuerza, tiene verdadera vida. No es una danza académica, donde lo que se muestra es prácticamente un estudio, una técnica, unas formas... sino que lo nuestro es una cosa vital, es la danza de la cultura, a través de la cual se expresa el alma de un pueblo. No es una danza fría, sino la manifestación de lo que sienten unos seres vivos que interpretan mediante el baile un estado anímico (Gades en Carlos Saura & Gades, Antonio, 1984, p. 166).

Es por tanto el espíritu de lo popular en definitiva, el que siéndonos más afín puede explicar el éxito del baile español... ante la perfección renovadora de nuestras esencias dancísticas, sensuales, rítmicas, cómicas y aún cósmicas que no han empañado jamás la salud fundamental del baile español (Burrell, 2003, p. 20).

La Danza Española es la interpretación del alma y del cuerpo del pueblo español expresado en movimientos y actitudes acompañados de una determinada estética; la expresión de los sentimientos del pueblo español a través de movimientos anímicos y físicos. Cuando te mueves, no te mueves solo físicamente sino que impregnas el alma (Tona Radely, comunicación personal. 28 de abril, 2012).

En estas definiciones y apreciaciones, se hace referencia sobre todo al carácter esencial de la Danza Española. Términos como arte coreográfico, pasión, sentimiento, fuerza, nervio, vigor, movimientos de pies, brazos y caderas, vital, expresión del alma y del pueblo, cultura, solemne, mueca, burla, sensualidad, desplante esencia, ritmo, estilización, híbrido, intentan reflejar la esencia de la Danza Española y justifican cómo la dificultad que se plantea en la definición y estudio de la misma se produce por la riqueza y variedad que la caracteriza en cuanto a formas y estilos. *Lo más importante de la Danza Española ha sido su diversidad* (Mariemma, 1997a, p. 121). Esta riqueza, diversidad y variedad de formas y estilos se pueden recoger en cuatro formas generales de Danza Española: la Escuela Bolera (o baile bolero), el Flamenco, el Folclore y la Danza Estilizada, que integra las anteriores dentro del marco de la estilización. Cada una de estas formas poseen unas características formales, esenciales y estilísticas determinadas y una escuela propia (terminología específica, repertorio, metodología).

Así expresamos que la Danza Española es un género de danza con una escuela propia, íntimamente ligada a la cultura y al carácter español y, como

consecuencia, muy rica en estilos y formas, y con unas características formales, estilísticas y estéticas que le confieren su identidad y su carácter único.

Por otra parte es importante apuntar que la Danza Española, en cuanto patrimonio coreográfico español, está conformada como consecuencia de un desarrollo de más de diez siglos (Ruiz Mayordomo, 1999, 2008), suponiendo un reflejo y catalizador de la evolución sociocultural de España, dado que el contexto histórico (aspectos políticos, económicos, sociales y culturales) influye en el desarrollo de estilos, escuelas y tendencias en las diferentes épocas, en la evolución histórica de la Danza Española desde sus inicios y orígenes hasta la actualidad.

Para abordar el concepto de Danza Española es necesario realizarlo desde varios aspectos, entre los que consideramos: Elementos (ritmo-forma-espacio-movimiento); lenguaje coreográfico–codificación, técnica, terminología, formas/estilos; características formales, esenciales y estilísticas; relación con la cultura española; relación con otras formas de danza; carácter interdisciplinar; consideración del concepto Danza Española escénica.

1. 1. 1. La Danza Española: lenguaje/lengua

La danza en sí misma ha generado un sistema comunicativo que permite expresar ideas, sentimientos, sensaciones. Un sistema totalmente autónomo que puede entenderse como un verdadero lenguaje, con su morfología, sintaxis, prosodia y ortografía (Colomé, 2007, p. 105).

Si bien el carácter comunicativo es universal y compartido por todos los estilos de danza, se podría decir que la morfología, la sintaxis, prosodia y ortografía, que apunta Colomé, constituyen el “cómo”, es decir, el sistema en el que se combinan según unas determinadas reglas los elementos básicos de la danza y que confiere los caracteres distintivos de cada género de danza, de cada escuela, de cada estilo.

La Danza Española, como lenguaje coreográfico⁷², ha ido conformando sistematizando y concretando su propia gramática a lo largo de más de diez siglos, como producto de una continua evolución paralela a la evolución socio-cultural. Por tanto, podemos hablar de un lenguaje coreográfico sistematizado y, en consecuencia, la consideración de la Danza Española como una “lengua” y a la coreografía como un texto. Como tal desarrolla las funciones de cualquier otro lenguaje y puede ser estudiado desde dicho enfoque. Así pues, la Danza Española en tanto lenguaje/lengua confiere al creador –autor/coreógrafo- una autonomía artística en su proceso creativo.

Desde dicho enfoque lingüístico puede establecer conexiones con otros lenguajes y sistemas de comunicación como la música, el teatro, el cine, la literatura, la pintura, el diseño (figurines, vestuario,...), la escenografía. En este sentido, el lenguaje coreográfico de la Danza Española se ha utilizado en muchas ocasiones para traducir/interpretar tanto obras literarias como musicales o pictóricas, claro está, siempre desde la perspectiva creativa del autor/coreógrafo.

Por otra parte, la Danza Española esta conformada por diferentes formas/estilos que se pueden considerar “lenguas” propias -bolero, flamenco, folclore y estilizada- y que poseen unas características formales, esenciales y estilísticas específicas, así como su propia gramática, morfología, sintaxis, prosodia, ortografía y repertorio. En consecuencia, la Danza Española posee una gran riqueza estilística.

Esta gran variedad y riqueza de características de la Danza Española hacen de ella un lenguaje con una gran capacidad de expresión, interpretación y comunicación que le permite abarcar un amplio espectro de registros en la interpretación de personajes, ideas, conceptos y, por tanto, una gran capacidad expresiva y narrativa.

⁷² Recordemos las acepciones que se recogen en la RAE del término “coreografía”:

1. Arte de componer bailes.
2. Arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas.
3. Arte de la danza.
4. Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile.

1. 1. 1. 1. Gramática de la Danza Española. Escuela y terminología

Además de pasos, lo que justifica la existencia de una Escuela verdadera son las combinaciones complejas derivadas de esos pasos, el material coreográfico y sobre todo el aglutinamiento básico; un estilo particular (VVAA, 1992, p. 73).

Ya hemos apuntado cómo la Danza Española se sistematiza, se codifica, conformando una escuela propia y característica. Las actitudes –formas estáticas- del cuerpo y cada uno de sus elementos y los gestos conforman unos pasos – formas simples del movimiento- braceos, escorzos. Por su parte, el conjunto de los pasos da lugar a las variaciones –conjunto de pasos ordenados- en las que se debe incluir intenciones, energías, etc.; y éstas variaciones, dan forma a la composición coreográfica, y la unión de varias composiciones coreográficas conforman la obra coreográfica, que formará parte del espectáculo de danza.

La adquisición del conocimiento de la gramática y repertorio de la Danza Española se realiza fundamental y básicamente en la formación práctica – sistematización por niveles- que se da en los diferentes centros de enseñanza⁷³. Por este motivo, aunque la Danza Española como escuela posee su propia terminología, dado que se transmite principalmente de forma oral a través de la praxis, actualmente no hay una unificación de criterios respecto a su empleo, por lo que, a pesar de una uniformidad en el sistema educativo en los centros oficiales como conservatorios, todavía se constata la necesidad de elaborar un compendio gramatical escrito/visual. Algunos tratados publicados nos acercan a la terminología utilizada actualmente, como los de Mariemma, (1997) o Espada (1997), sobre Danza Española en general, sobre Flamenco o sobre folclore. De crucial importancia ha resultado la recopilación de la terminología y repertorio de la Escuela Bolera realizada por la familia Pericet, en la que posteriormente se han basado para sus publicaciones Grut y Barrios Peralbo (2010). La dificultad de la construcción de un glosario terminológico completo se agudiza en base a la riqueza y variedad de la Danza Española. Hay que considerar que está conformada por diferentes formas de

⁷³ Véase los anexos dedicados específicamente a la formación. Programas de estudios de la Danza Española.

danza y resulta muy difícil conocer y dominar completamente las correspondientes terminologías de estas formas (escuela bolera, flamenco, folclore y estilizada), pues cada una de ellas posee un vocabulario general, que comparte, y uno específico. Así, por ejemplo, un maestro de flamenco puede dominar su terminología, pero es posible que no conozca en profundidad la de la escuela bolera. El folclore es otro hándicap muy importante, por su variedad y riqueza, dado que cada estilo regional posee unos términos generales y otros propios. Por otra parte, la enseñanza de la Danza Española a nivel oficial se apoya también en la técnica clásica, por lo que también hay que conocer la terminología de la danza clásica⁷⁴. Actualmente, dada la interrelación con otros tipos de danza, se está ampliando la terminología a nuevos términos, propios de dichos tipos, como pueden ser la danza-jazz, la danza contemporánea, el hip-hop, etc.

En cuanto a la sintaxis y prosódica, es necesario el estudio del repertorio para entender la evolución y desarrollo del lenguaje/lengua de la Danza Española, a igual que se estudia el desarrollo y evolución de la lengua castellana, a través del análisis de su literatura. Siguiendo con esta comparativa, podríamos decir que la Danza Española se fue conformando en base al proceso de retroalimentación entre la danza popular, que sería al mester de juglaría –cultura baja- y la danza cortesana, que sería al mester de clerecía –cultura alta- y, por tanto, musicalmente en base a una música popular y una música culta.

Los diferentes tratados escritos desde el siglo XV hasta la actualidad suponen un hilo conductor de su desarrollo histórico, entre los que podemos distinguir: los tratados teóricos en los que se refleja los pasos coreografiados y normas, tipos de danza; los tratados pedagógicos; y las críticas satíricas de los extranjerismos, favoreciendo la construcción de un lenguaje dancístico propio. Podemos citar: *Manuscrito de Cervera*, de 1495; *Discursos sobre el arte danzado*, de Juan de Esquivel Navarro, publicado en Sevilla, en 1642; *Reglas de danzar aunque mal se puede aprender con solo leer*, obra anónima de 1642; *Libro del arte del danzar de*

⁷⁴ Cabe apuntar cómo en base a este estudio de la técnica del Ballet Clásico, se tiende a utilizar su terminología, en general, en detrimento de la propia de la Danza Española.

Baltasar Rojas Pantoja, escrito en 1680 por Juan Antonio Jaque; *Arte de danzar a la francesa*, obra de Pablo Minguet e Irol editada en Madrid, en 1737; y también de los mismos autores, *Breve tratado de los pasos de danzar a la Española que hoy se estilan en seguidillas, Fandangos y otros tañidos*, este de 1764; *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, que vio la luz en 1745, en Málaga; *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, de Juan Fernández de Rojas, 1792; de Felipe Flores de Rojo, *Tratado de recreación instructiva sobre danza*, Madrid, 1793; *La Boreología o quadro de las escuelas del baile bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*, de Juan Jacinto Rodríguez Calderón, 1807; de Juan Antonio Zamácola (Don Preciso) *Colección de las mejores coplas, tiranas y polos*, 1788; *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos*, 1795; y *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currucatos, pirracas y madamitas del nuevo cuño aprendan a baylar (sic) las contradanzas por sí solos o con las sillas de sus casas*, Madrid, 1796; *Bolerología*, de José Jacinto Rodríguez Calderón, 1807; de Antonio Cairón, *Compendio de las principales reglas del baile*, 1820; *Arte de danzar o reglas de instrucciones para aprender a danzar las danzas francesas o rigodonas*, de Antonio Biosca, 1875.

Y ya en el siglo XX son reseñables los siguientes autores y tratados escritos: José Otero, *Tratado de Bailes de Sociedad, Regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, Sevilla, 1912; Trini Borrull, *La Danza Española*, 1946; García Matos la serie sobre *Danzas populares de Castilla La Nueva*, 1957, *Extremadura*, 1964, y *Andalucía*, 1971; Teresa Martínez de la Peña, *Teoría y práctica del Baile Flamenco*, 1969; Alfonso Puig y Flora Albaicín, *El arte del baile flamenco*, 1977; Luis de Etxebarria y Goiri, *Danzas de Vizcaya (Bizkaiko Dantzak)*, 1969; Juan José Linares, *O baile en Galicia método de aprendizaxe*, 1986; Matteo Marcellus, *The language of Spanish Dance*, 1990; Mariemma, *Tratado de Danza Española. Mis caminos a través de la danza*, 1997; Rocío Espada, *La Danza Española. Su aprendizaje y conservación*, 1997; José de Udaeta, *La castañuela Española*, 1989.

Y ya entrado el siglo XXI: Amparo y Alicia Espejo Aubero, *Glosario de términos de la Danza Española*, 2001; Marina Grut, *The Bolero School*, 2002;

Matilde Coral, *Tratado de la Bata de Cola*, 2003; María Jesús Barrios, *Escuela Bolera*, 2010; José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *Figuras, pasos y mudanzas*, 2007.

Finalmente, cabe citar, dentro del ámbito de la investigación, la tesis realizada por Rosa De las Heras, *Propuesta pedagógica de interacción música-danza para formación del bailarín. Notaciones del zapateado flamenco*, leída en 2011.

Podemos concluir que la Danza Española es un lenguaje coreográfico que posee su propia escuela, que queda justificada por la existencia de la codificación de pasos: vocabulario básico y variaciones simples, combinaciones complejas de estos pasos, un repertorio, un estilo particular y una metodología en su enseñanza.

1. 1. 2. Elementos: cuerpo, ritmo, espacio, movimiento y otros elementos (vestuario, elementos externos, música, castañuelas)

Si bien en la mayoría de los estudios de danza se coincide en que los elementos de la danza son el cuerpo (como instrumento), el ritmo, el espacio y el movimiento en sus aspectos agógico y dinámico, podemos argumentar que en la Danza Española, además, existen otros elementos importantes a estudiar, como son la castañuela, el vestuario, los elementos externos (abanico, mantón, capa, bastón, etc.) y la música específica.

1. 1. 2. 1. El cuerpo

Es obvia la trascendencia e importancia del cuerpo en la danza y, por tanto, en la Danza Española.

A través de nuestro cuerpo, por medio del gesto, sin necesidad de la voz, podemos expresar los sentimientos y dibujarlos en el espacio (Mariemma, 1997b, p. 48). El cuerpo que baila no supone solamente un instrumento en cuanto generador de movimiento y expresión, sino que remite a unas conexiones sociales y culturales que responden a un determinado imaginario social.

En este sentido, nos parece muy interesante el estudio que realiza Ludmila Cecilina Martínez Pimentel, quien apunta:

Aún es muy poco lo que se ha escrito con respecto al cuerpo que baila. Dentro de la literatura, encontramos diversos y diferentes enfoques acerca del cuerpo, como el cuerpo fenomenológico (Merleau-Ponty), el cuerpo vigilado y castigado (Foucault), el cuerpo en la tradición filosófica (Richir) y hasta un reciente estadio evolutivo, el cuerpo pos-humano (Stelarc), pero el cuerpo que baila está poco mirado y cuestionado (Martínez Pimentel, 2008, p. 71).

Apoyándose en diferentes planteamientos conceptuales sobre el cuerpo, propuestos por distintos autores (Maurice Merleau-Ponty, Marcel Mauss, Roberto C. Oliveira, Jocimar Daolio, Louise Steinman y Helena Katz), expone:

....cada cuerpo expresa de forma distinta la historia de un grupo cultural y el uso que hacían de sus cuerpos, es decir, el cuerpo es un objeto técnico, un objeto cultural, y ese objeto evalúa y se inserta en la cultura... El cuerpo y los movimientos humanos son expresiones simbólicas de una sociedad, ya que pueden ser transmitidos a las generaciones futuras a través de los símbolos. La técnica que un cuerpo contiene puede ser transmitida de manera oral, contada, descrita, relatada, pero puede también ser transmitida por el propio movimiento... Y Mauss resume la danza como techne, técnica, técnica del cuerpo, añadiendo que “un estudio sobre danza empezará necesariamente por un estudio de la técnica del cuerpo que ella contiene”⁷⁵, siendo el cuerpo de danza un depositario único de la técnica o de las más variadas técnicas de danza que él pueda albergar o contener. Es imposible distinguir la expresión (danza) del vehículo que la expresa (cuerpo) (Martínez Pimentel, 2008, p. 75).

Así, compartimos con ella su planteamiento sobre el cuerpo como el resultado de la construcción de la cultura, en intersección con la naturaleza biológica y las condiciones sociales y de supervivencia, siendo que el cuerpo que baila revela los códigos, los signos y el espacio y el tiempo que la cultura ha insertado (Martínez Pimentel, 2008, p. 78).

En esta línea, con respecto al concepto del cuerpo que baila, nos parece interesante resaltar la relación que establece Katz (1994, p. 64):

...la más rica intersección de la naturaleza con la cultura... unión de lo físico con lo biológico, con lo químico o lo eléctrico, lo cerebral, lo energético, con lo psicológico, lo individual, lo transpersonal, lo colectivo, con lo mental, lo social, lo cultural (Martínez Pimentel, 2008, p. 76).

⁷⁵ MAUSS, M. Manuel d'éthnographie, France: Petite Bibliothèque Payot, 1967. p. 110: “Une étude de la danse débutera nécessairement par une étude de la technique du corps qu'elle comporte”. (T.A.) citado en MARTÍNEZ PIMENTEL, Ludmila Cecilia. op.cit. p. 75.

Estamos de acuerdo con lo expuesto por Katz, pues el valor constructivo de una actitud va más allá que la del simple dibujo compuesto por la ordenación de los diferentes elementos del cuerpo según una técnica determinada de danza. Si bien estos presupuestos conceptuales, que compartimos, son aplicables a cualquier tipo de danza, es en la Danza Española donde la implicación del cuerpo remite de forma muy patente a sus conexiones personales, sociales y culturales. A nivel coreográfico, Antonio Gades (1984, p. 166) apunta *un pintor trabaja con tela (...) yo trabajo con materias vivas: seres humanos*. Estos seres humanos están en un contexto social y cultural, y por ello, en este sentido, para comprender la variedad, riqueza y complejidad de la implicación del cuerpo en la Danza Española debemos tener en cuenta que la cultura española es crisol de diferentes culturas, fundamentalmente basadas en el cristianismo, judaísmo e islamismo, con una concepción muy diferente del cuerpo, que se refleja en el baile, proporcionando un amplio y extenso espectro formal y esencial con límites antagónicos: desde la más descarada sensualidad y libertad, hasta la más elegante y estricta técnica formal.

Por otra parte, la base de la Danza Española es la raíz popular y, por tanto, también se debe considerar el concepto cuerpo en la tradición (Prat Ferrer, 2007, pp. 8–29). Planteamientos como la conexión cosmos-cuerpo, el ombligo como centro del cosmos y, por tanto, la relación del ombligo del cuerpo con el origen del mundo, o la tierra como cuerpo femenino, se reflejan en el cuerpo que baila, forman parte esencial de la base sobre la que se origina la conformación de la Danza Española.

También queremos apuntar que el cuerpo en la Danza Española, al estar ligado a una cierta iconografía fuertemente relacionada con la cultura (cultura baja y cultura alta), también se convierte en cuerpo-ícono social y cultural.

Por tanto, podemos concluir que el cuerpo que baila en la Danza Española es un cuerpo individual, personal, expresivo, biológico, cerebral, pensante, cultural, ritual, social, ícono, académico y técnico.

1. 1. 2. 2. Ritmo

Si bien como se ha expresado anteriormente el ritmo es la base de la danza, en la Danza Española adquiere una relevancia muy importante, pues le otorga características esenciales y particulares. La variedad de ritmos responde a la riqueza y diversidad de la Danza Española por una parte, y a la complicación y peculiaridad del mismo en el flamenco por otra.

Podemos referirnos a dos tipos de ritmos: el musical (inherente a la música, auditivo), y el que genera el movimiento del cuerpo (visual y auditivo). Estos dos ritmos se conjugan, coordinan o sincronizan de forma global.

En la Danza Española se debe considerar de forma especial, dentro del elemento ritmo, el generado fundamentalmente por los pies y las castañuelas. Estos elementos conforman un lenguaje propio, que en un momento determinado de la coreografía pueden adquirir independencia y protagonismo⁷⁶. El trabajo de los pies, además de estar integrado como parte crucial en la coreografía, se conforma en completas partituras rítmicas (zapateados, escobillas, etc.). Antonio Gades, aludiendo a la inscripción en la tumba de una bailarina de Gades que dice *que la tierra te sea tan leve como tú lo fuiste sobre la tierra*, comenta:

Si la pisoteamos, la tierra no da nada. Ni trigo, ni sonidos. La tierra hay que acariciarla. Dependes del estado anímico para sacar a la tierra el sonido que necesitas. Se percute demasiado. Y el zapateado no es percusión. Es la continuación de un sentimiento (Gades en Mora, 2008, p. 198).

A igual que el trabajo rítmico de los pies, el de las castañuelas también conforma partituras rítmicas, que tanto acompañan al baile como que se conjugan con la música, de forma que pasan a ser un instrumento musical más.

El apunte que realiza Pavis (2000, p. 155): *El ritmo no es asunto de cambios de velocidad sino de acentuación y de percepción de los momentos acentuados y no*

⁷⁶ Este lenguaje propio de los pies y palmas queda reflejado en el estudio y propuesta que se realiza en Alarcón Aljaro, P. R. (2004): *Método pedagógico Música/Danza. Adaptación del lenguaje musical a la técnica de pies en el Flamenco y en el Clásico Español*. Málaga. Editores Flamenco escrito.

acentuados, nos parece que ajusta los términos exactos en los que debemos entender la característica fundamental del ritmo en la Danza Española, el acento.

Con respecto al ritmo, en la Danza Española se presentan unas características muy determinadas en cuanto a la acentuación y las estructuras rítmicas. Se establece una fuerte relación entre el ritmo y la expresión. La utilización de acentos y contratiempos están muy marcados, tanto en brazos y piernas como en cabezas, como apunta Mariemma (1997, p. 67): *En la Danza Española los acentos musicales, con tantos pasitos ligados, se acentúan fuertemente*. También es relevante la importancia del silencio, como expresa Antonio Gades (1984, p. 167) *Hasta que no supe dominar los silencios... Cuando supe hacerlo, me di cuenta de que, con ello había comprendido todo lo demás*.

Concretamente en el flamenco son muy importantes las estructuras rítmicas que conforman el compás, que binario, ternario o el llamado compás mixto o de amalgama (unión de compases binarios y ternarios), supone una gran variedad y complejidad rítmica, además de conferirle su principal característica de identidad:

Para el baile flamenco, el compás es uno de los rasgos -para muchos el más importante- que definen la esencia misma de su identidad... El bailar flamenco anda a compás, mueve el cuerpo y los brazos a compás, zapatea a compás. Vive y domina el compás: lo para y lo recorta (Navarro & Pablo, 2007, p. 9).

Como elementos generadores de ritmo (audible) en la Danza Española, además de los fundamentales, las castañuelas y los pies, también se tienen que considerar otros elementos como el bastón, las manos (palmas y palmadas), los dedos (pitos) y otros instrumentos populares como panderos y panderetas, etc.

1. 1. 2. 3. Espacio

En el espacio como medio envolvente para realizar cualquier movimiento, se pueden diferenciar dos tipos de espacio: el espacio próximo o gestual y el espacio escénico general. El espacio próximo o gestual hace referencia al área que rodea el cuerpo y que puede ser explorada sin mover la base de sustentación, y al que Laban (1989, p. 89) denomina como *la esfera de movimiento* o *Kinesfera*, y cuya circunferencia viene limitada por la elongación máxima de los segmentos, sin

cambiar el lugar de apoyo. El espacio escénico es el área que dispone el bailarín para realizar sus desplazamientos y proyectar su gesto. Por tanto, el trabajo espacial global viene dado por la conjunción del trabajo de estos dos tipos de espacios.

Hay que considerar que en la utilización del espacio va implícita no sólo la relación del cuerpo con el espacio, sino también la relación del bailarín consigo mismo y con otro u otros bailarines y con el público.

En cuanto a los elementos del espacio se tendrán en cuenta: niveles, planos, direcciones, trayectorias, formaciones y foco (punto determinado donde converge la mirada o hacia donde se dirige el movimiento). La forma de aprovechar, trabajar o tratar estos elementos espaciales responde a finalidades y relevancias de cada estilo de baile y particularmente de cada coreógrafo y, por tanto, la Danza Española también tiene una manera característica de utilizar el espacio.

1. 1. 2. 4. Movimiento

El movimiento viene determinado por la relación espacio/tiempo/cuerpo. La forma en que se establece esta relación viene determinada por el tipo de danza (género, estilo). A este respecto apunta Adshead:

Todas las manifestaciones de la danza están relacionadas con las posibilidades del movimiento, sin embargo cada género, o cada forma concreta de danza, existe como una selección del espectro total de posibilidades. Dentro de un mismo género, los diferentes estilos de danza revelan gamas específicas de movimiento (Adshead et al., 1999, p. 46).

Dado que la Danza Española, como género, posee diferentes estilos o formas, el espectro de movimientos es muy rico, variado y amplio: movimientos característicos organizados en el tiempo y en el espacio que le dotan de su identidad. El origen de esta variedad de movimiento responde a su intrínseca relación cultural, estando de acuerdo nuevamente con Adshead cuando apunta que:

La selección de determinados tipos de movimiento se hace en función de que la coreografía conlleve ciertos significados en tanto que producciones de tipo social o artístico (por poner dos ejemplos). Las normas estéticas o sociales dominantes, así como las cuestiones culturales de interés que se dan en una época concreta, pueden

también determinar la selección de movimientos (Adshead et al., 1999, p. 47).

Por otra parte, no podemos olvidar, en el análisis del movimiento, los grandes principios en que se basa el mismo en la danza: el agógico (velocidad) que se refiere a la rapidez o lentitud en cada movimiento en el tiempo, en el desenvolvimiento del gesto, y el dinámico (intensidad) que determina el modo de actividad muscular con el que se suceden los movimientos, la fuerza de un movimiento.

1. 1. 2. 5. Otros elementos: el vestuario, elementos externos, la música y la castañuela

En la Danza Española, además de los elementos básicos comunes a otros tipos de danza (cuerpo, ritmo, espacio y movimiento), cabe apuntar la importancia de otros elementos que pueden incidir de manera importante en la creación coreográfica: el vestuario y elementos externos como el abanico, el mantón, la capa, el bastón o el capote que adquieren protagonismo en el movimiento. Estos elementos poseen su propia técnica e incluso terminología, es decir, requieren un estudio específico.

La importancia del vestuario en la Danza Española se centra no solo en ser un elemento diferenciador de estilos (bolero, flamenco, regional, estilizado, contemporáneo, etc.), sino en suponer un elemento más en la conformación de la coreografía, como protagonista en la interpretación del baile, en íntima relación con el cuerpo, relación que Eva Hierbabuena expresa cuando define la bata de cola como:

Vestido que se convierte en una segunda piel; donde no se delimitan cuerpo y tierra... no es un trapo, es la prolongación del cuerpo (Mora, Miguel, 2008, p. 148).

El protagonismo de la bata de cola en el movimiento coreográfico queda plasmado en el *Tratado de la bata de cola* escrito por Matilde Coral, en el que expone las cualidades, técnica (más de veinticinco movimientos recogidos) y didáctica de su uso. Así apunta:

La cola tiene medida, compás, estilo, sobriedad, alegría, tristeza, todo lo dice la cola... hay movimientos más alados y movimientos más sobrios, más redondos, más recogidos,... (Matilde Coral, Álvarez Caballero, & Valdés, 2003, p. 106).

Otro elemento que cobra vida y es protagonista en la Danza Española es el mantón. Blanca del Rey, en base a su coreografía “La Soleá del Mantón”⁷⁷ expresa:

El mantón al cobrar vida se desliza, se expresa y te cuenta su propia manera de sentirse y de ser... Yo no veo en el mantón un mantón, yo veo en el mantón un ser que cobra vida y que hacemos un paso a dos (Ballet Nacional de España, 18 de mayo, 2015).

En cuanto a la música, éste supone un elemento distintivo de la Danza Española, hay que resaltar que está íntimamente ligada a unos determinados estilos de música (sin menoscabar la posibilidad de poder utilizar su lenguaje para coreografiar cualquier tipo de música): el folclore, el flamenco, la música clásica española (Falla, Albéniz, Turina, etc.), la música popular, ballets, zarzuelas, óperas u otras composiciones musicales que, por su temática o estructura, remitan a características de la denominada “temática española”, y que son las principales fuentes musicales y muchas veces fuentes de inspiración.

1. 1. 3. El estilo. Determinación de los estilemas

La cuestión del estilo es inherente al estudio de la danza y, por tanto, a la Danza Española al igual que lo es a cualquier otro tipo de lenguaje artístico (literatura, pintura, escultura, etc.).

Si nos remitimos a las diferentes acepciones del término “estilo” recogidas en la RAE, observamos que hacen referencia a “modo”, “manera”, “uso”, “práctica”, “forma”, “costumbre”, “moda”, “carácter propio”, “conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época”, etc. Así, el término “estilo” atiende a la diferenciación y a la identidad, y por tanto al reconocimiento.

Schapiro (1962, p. 7) define el término estilo como *la forma constante- y a veces, los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o*

⁷⁷ Con motivo de la reposición de esta coreografía, en el espectáculo *Zaguán*, del Ballet Nacional de España.

de un grupo. Aplicándolo a la danza, podemos plantear cómo esa “constancia” permite la identificación de una determinada forma de danza: su reconocimiento.

Kaepler (2003 pp. 93-104) examina el uso del término estilo con respecto a la danza y explora su relación con la estructura, la forma y el contenido social.

Es la estructura sumada al estilo lo que constituye la forma (o entidad contextual) de la danza según sea el caso. Lo que la audiencia, o el espectador, observa es la forma... Quizá podríamos equiparar la “forma” con lo que se refiere metodológicamente como su “lenguaje”. (Kaepler, 2003, p. 97)

El término estilo, en relación con la danza, tiene una amplia gama de significados e implicaciones; así, nos referimos al estilo de un género de danza, al de una escuela, al de un coreógrafo, al de un bailarín, al contextualizado en una determinada época, o en un lugar, etc. Está asociado, por tanto, con la manera, el modo de abordar la creación de una coreografía en distintos niveles: género, época, coreógrafo/creador, bailarín/intérprete.

Bailar es entrar en un estilo, en una forma particular y distintiva que eleva la ejecución a su más elevada categoría estética. El estilo es la base complementaria a una buena danza. La riqueza, la diferenciación de matices y acentos, la intención y el color (Roger Salas, 1992, p. 121).

El Estilo. Creo que es la palabra, el ingrediente mágico que nos hace vibrar con un baile determinando (Róger Salas, 1996, p. 54).

En la Danza Española es muy importante el estilo (aire), el carácter, la manera de interpretar. En esta línea, el estilo está relacionado con otro concepto, “la continuidad”, es decir, la forma constante -elementos y expresiones- tanto a nivel individual como grupal. Esa constancia va a permitir la identificación y el reconocimiento. Respecto a la importancia del estilo en la Danza Española, recogemos las palabras de Mariemma:

Aunque son importantes los pasos, lo es mucho más el estilo. Poco se habla del estilo en Danza Española... Sin el estilo se pierde el sentimiento real de la danza, ya sea en lo popular, en el flamenco, en la bolera y sobre todo en la estilización (Mariemma, 1997b, p. 249).

Ya hemos tratado la Danza Española como un lenguaje con su propia gramática, es decir, con su morfología, sintaxis, elementos lingüísticos y paralingüísticos. Pero dado que el estilo da identidad a un tipo de danza, nos

planteamos: ¿Qué características esenciales, estéticas y formales diferencian a la Danza Española de otras formas y estilos de danza, y le confieren un carácter único? ¿Cuáles son comunes a las diferentes formas de la Danza Española y cuáles las diferencian? Estas características vienen determinadas por los estilemas, parámetros de análisis, que facilitan el reconocimiento de un estilo concreto y que se pueden estructurar tal y como se observa en la siguiente tabla.

TABLA 7. PARÁMETROS DE ANÁLISIS DEL ESTILO DE DANZA

Las actitudes y colocación del cuerpo (morfología)	Elementos corporales y articulaciones: cabeza, tronco (pecho y espalda), brazos, manos, piernas, pies, cuello, hombros, codos, muñecas, cadera, rodillas, tobillos
	Posiciones, actitudes segmentadas y globales
El movimiento (sintaxis)	Ejes corporales
	Vectores de dirección de las líneas del cuerpo dibujadas en las actitudes, mirada.
La interpretación	Segmentación del movimiento de los elementos corporales
	Pasos
La indumentaria y otros elementos externos	Variaciones y estructuras coreográficas representativas
	Ritmo, modo (agógica, dinámica)
La música	Vectorización del movimiento
	Elementos metalingüísticos
Las relaciones intertextuales	Características psicológicas y emocionales del "personaje"
	Código gestual (personajes, estereotipos)
	Intenciones
	Expresiones
	Ritmos, estructuras rítmicas
	Modos, tonos
	Composiciones
	Semánticas: proxémica
	Contexto social y cultural

Fuente: Elaboración propia

Todos estos elementos -estilemas- y sus diferentes relaciones entre sí, determinan las características formales, esenciales, estilísticas y estéticas de una determinada danza. A través de ellos se expresan los diferentes significados (funcionales, denotativos y connotativos), imbricados en la identidad cultural de un colectivo. Por tanto, el análisis de estos estilemas en la Danza Española en el ámbito escénico, aportará la clave para entender qué tipo de tratamiento se hace de su lenguaje coreográfico y, como consecuencia, qué tipo de imagen se proyecta de la misma con las oportunas incidencias en sus significados.

1. 1. 3. 1. Morfología de los elementos corporales, individualmente y en conjunto

Los elementos corporales con fuertes incidencias en las características formales estéticas de la Danza Española son: figura, cabeza, torso, cadera, brazos, piernas, pies y manos, codos, rodillas y muñecas.

La colocación de los diferentes elementos del cuerpo, conformando las actitudes o poses por las que pasa el mismo en el desarrollo de su movimiento, supone un factor diferencial muy importante en la conformación de los estilemas de cada estilo o forma de la Danza Española. En la actitud (forma global, el dibujo que adquiere el cuerpo en la colocación de todos sus elementos), que podemos estudiar a través del análisis de la imagen fija, los vectores dirección de cada articulación, de cada elemento del cuerpo, forman una red de vectores de fuerza que caracterizan esas actitudes.

Esta red global de vectores conforma una red de fuerzas y energías que infieren características propias y diferenciales, y está relacionada con la percepción global. En esta red de fuerzas es importante el papel de la mirada:

Donde va la mirada va la mente, donde van la mirada y la mente, va el cuerpo; donde van la mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador. Si se ausenta la mirada, la mente y el cuerpo, también se ausenta el espectador y no hay transmisión posible (Mario Maya en Mora, Miguel, 2008, p. 184).

Las diferentes actitudes que adquiere el cuerpo son muy importantes en el desarrollo del movimiento en cuanto suponen puntos de apoyo y de referencia: puntos de partida y puntos de llegada (inicio y fin). Así por ejemplo en el desarrollo de un determinado paso, “se parte de”, “se pasa por”, y “se termina en” una actitud o pose

1. 1. 3. 2. Vestuario y elementos externos

Si bien como expone Pavis (2000, pp. 179–186), en relación a la función que tiene el vestuario en el espectáculo, *el vestuario constituye muy a menudo la primera impresión del espectador y su primer contacto con el actor y su personaje, la descripción podría empezar por él*, en Danza Española además refleja la estética

correspondiente a un determinado estilo y una determinada época. Así mismo, la función del vestuario en Danza Española, además de estar relacionada con el género, estilo, escuela, época y la caracterización del actor-bailarín, incide de forma directa en la creación coreográfica, por lo que se puede afirmar que:

- Contribuye a la conformación estética del cuerpo, por tanto influye en la percepción visual del espectador.
- Es continuador del movimiento del cuerpo.
- Posee protagonismo en el movimiento coreográfico. Es un elemento más de estudio y de técnica (la bata de cola, la falda, el mantón, la capa, el sombrero).
- Es elemento diferenciador de los estilos de la Danza Española.
- Refleja las características de las diferentes épocas y modas.
- Establece relaciones interculturales (Goya, toreo,...), e intertextuales.
- Conforman por sí mismo un lenguaje expresivo y semántico.
- Supone un medio de expresión artística (figurines de Pablo Picasso,...).
- Establece diferencias de género, entre el hombre y la mujer, de manera muy marcada.

En cuanto al papel del vestuario en el espectáculo estamos de acuerdo con Martínez Moreno cuando afirma:

El espectáculo se viste a través del traje, mostrando el simulacro de una realidad inventada que se mueve en los amplios límites del imaginario colectivo, que reconoce como suya esa simulación, y a la cual se presta gustoso el público como espectador y el artista como actor, formando parte ambos de una misma comunidad en la que cada cual desempeña un papel diferente y complementario... En la interpretación semiológica, la vestimenta forma parte de la representación social del cuerpo. La semiología del vestido engloba, además de los signos codificados, otros como los táctiles, visuales, etc., incorporando a la vez la coreografía, el baile y la música. Todo ello enmarca una semiología de la comunicación (Martínez Moreno, 2002, p. 469).

La evolución del vestuario va unida a la evolución de la danza, que a su vez va unida a la evolución social y cultural de una sociedad.

1. 1. 3. 3. Actitudes, pasos y variaciones. La técnica

Ya hemos tratado como cada género de danza realiza una selección del espectro total de posibilidades del movimiento, y dentro de un mismo género los diferentes estilos revelan gamas específicas. Dado que la Danza Española como género posee diferentes estilos o formas, el espectro de movimientos es muy rico, variado y amplio: movimientos característicos organizados en el tiempo y en el espacio, que le dotan de su identidad, que conforman los pasos y variaciones fijas.

Tanto la estructura de los pasos y de las variaciones, como la forma de realizar su movimiento –sintaxis–, determinan las características formales y estilísticas de las distintas formas de la Danza Española. Es decir, algunos pasos (elementos lingüísticos) son propios de cada escuela o de cada forma; otros pasos son comunes, pero el “cómo se realizan” (elementos paralingüísticos) es lo que marca el reconocimiento de un estilo determinado. En ese “cómo se realiza un paso” interviene la técnica que caracteriza, a su vez, una determina forma de baile o estilo.

1. 1. 3. 4. Música. Ritmo y compás. Temática

La música es otro elemento estilístico de gran importancia, pues cada forma de la Danza Española está ligada a un tipo de música, con unas determinadas características rítmicas, melódicas y armónicas, que le confieren la identidad de música española. El Folclore, el Flamenco, la Escuela Bolera y la Danza Estilizada se sostienen sobre una determinada música. Esto no quiere decir que el lenguaje de la Danza Española no pueda utilizarse para coreografiar cualquier tipo de música, sino que en su desarrollo y evolución histórica ha estado conectada al desarrollo y evolución de la música española (popular, folclórica, culta y flamenca).

Cabe apuntar, cómo la relación música-Danza Española es de carácter bidireccional. Como afirma Bedmar (1996,p. 84), es *necesario distinguir entre música escrita para danza y danza creada o acomodada a música ya compuesta*. De esta forma, la Danza Española ha inspirado la creación en la composición musical.

En este sentido resulta muy interesante el recorrido histórico y análisis de la música española escrita para danza (Bedmar, 1996, pp. 79-102). En esta línea Marrero apunta:

hay músicas como la española, que, a juicio de personas tan autorizadas como Joaquín Rodrigo, tienden a la danza por una tremenda ley de gravedad. Y en la danza es donde han caído todos sus grandes músicos: Falla, Albéniz, Turina, Granados,... (1952, p. 132).

1. 1. 3. 4. 1. El ritmo y compás

Aunque ya se ha tratado la importancia del ritmo en la Danza Española, como un elemento básico y fundamental, se ha de puntualizar que además supone un elemento diferenciador de sus formas y estilos. Algunos esquemas rítmicos son propios de determinados bailes del folclore, de la escuela bolera o del flamenco. Concretamente en el flamenco, las diversas estructuras rítmicas dan lugar a diferentes palos y bailes, agrupados según el compás en binarios, ternarios o mixtos (llamados también de amalgama)⁷⁸.

Los ritmos generados por el cuerpo (zapateado, palmas, palmadas, pitos), también suponen un rasgo distintivo importante del estilo de la danza o de un determinado baile.

1. 1. 3. 4. 2. El acento

La ejecución o interpretación de un paso o una variación de pasos está directamente relacionada con la agógica y la dinámica de dicho movimiento. Su aplicación otorga los matices que marcan la diferencia, no solo en la interpretación, sino en el estilo. Los acentos musicales están en correlación con los acentos musculares, para marcar el impulso de salida de un movimiento, para fijar la posición en el espacio en un punto culminante de la coreografía o para marcar el momento final del movimiento. Recordemos que este “acento” es el que diferencia esencialmente a la escuela bolera del ballet clásico.

⁷⁸La clasificación de estos bailes viene recogida en diferentes tratados de flamenco y de Danza Española. Véase por ejemplo Navarro, Jose Luis y Pablo, Eularia, 2007: Figuras, pasos y mudanzas. Edit. Almuzara, p. 11.

1. 1. 3. 5. Las castañuelas

La castañuela es otro elemento estilístico asociado a la Danza Española.

La castañuela es, no hay que dudarlo, uno de los instrumentos más representativos de lo español, entendiendo como español no sólo el aspecto tópico sino como la consecuencia cultural de los antiguos reinos y comarcas que componen los actuales límites políticos y etnográficos (Joaquín Díaz, 1994, p. 9).

Las castañuelas, en el desarrollo de la evolución de la Danza Española, han estado presentes tanto en la danza popular como en la culta. En cuanto a la evolución del baile y de la castañuela, José de Udaeta apunta:

La castañuela española es la única que ha evolucionado a través del tiempo, a diferencia de lo ocurrido en los demás países... A partir de la prehistórica crumata de hueso o marfil, del crótalo, la tarreña, o de los sencillos palillos de madera o caña, los idiófonos españoles se han ido transformando lentamente, adaptándose a las necesidades del bailarín o del intérprete (De Udaeta, 1989, pp. 19–22).

Con respecto a la importancia de las castañuelas como elemento propio y característico de la Danza Española, es significativa la atención que se otorga a su estudio en el currículo de la enseñanza básica de la danza, que expresa:

Las castañuelas son un instrumento de percusión cuyo origen se remonta a los fenicios... España ha sido el país que ha conservado y desarrollado su uso desde entonces hasta convertirse en patrimonio cultural... Al ser un instrumento de habitual acompañamiento en la Danza Española y por la dificultad que encierra su práctica, surge la necesidad de iniciar su estudio en edades tempranas y de forma independiente.⁷⁹

La interpretación de las castañuelas requiere el estudio de una técnica⁸⁰ propia.

Hay que apuntar que las castañuelas, como elemento estilístico, presenta dos formas según el sistema de fijación a la mano y, por tanto, según la técnica de

⁷⁹ Objetivos, contenidos y criterios de evaluación y orientaciones metodológicas del Currículo de las enseñanzas básicas de la danza. <http://www.juntadeandalucia.es/boja/boletines/2009/132/d/updf/d1.pdf>

⁸⁰ Existen diferentes tratados sobre la técnica de las castañuelas. José de Udaeta recoge una selección de métodos publicados (De Udaeta, 1989, pp. 103-124). Emma Maleras ha publicado su método de castañuelas *Castanyoles. L'estudi del ritme musical*. Ed. Boileau.

ejecución: la propia del folclore (fija al dedo corazón), y la clásica o de bolero (fija al pulgar), utilizada en la escuela bolera, en el flamenco y en la danza estilizada (De Udaeta, 1989, pp. 90–95).

Una vez realizados estos apuntes, cabe destacar la publicación de Cavia Naya (2013), *La Castañuela española y la Danza. Baile, música e identidad*, en la que realiza un estudio cronológico sobre la relación del baile y la castañuela, así como la identificación entre lo español y la misma:

Desde finales del siglo XIX y hasta los primeros años de la recién estrenada democracia, las castañuelas siguieron proyectando simbólicamente buena parte de los sentimientos, la historia y la cultura de España (Cavia Naya, 2013, p. 211).

1. 1. 3. 6. Diferencia de género: hombre y mujer

Dado que el desarrollo y la evolución de la Danza Española están ligados a la evolución social y cultural, no es extraño que en ella se manifieste y quede reflejado los diferentes papeles del hombre y de la mujer, los diferentes significados implícitos. En la Danza Española, según en qué estilos, la diferencia entre la forma de bailar del hombre y de la mujer se acentúa más o menos, pero en cualquier caso es significativo (pues remite a unos componentes semióticos) y comporta un determinado estilo. Así, en el flamenco, la línea divisoria es clara y precisa entre lo que se denomina baile de hombre y baile de mujer. Incluso estas diferencias se extienden a bailes o estilos concretos (Navarro & Pablo, 2007, p. 17). Estas diferencias se atenúan en la estilización de las formas.

1. 1. 3. 7. Personal, individual, escuela, local

La manera individual y personal de interpretar un baile tiene tanta fuerza y relevancia que supone a veces a la conformación de un estilo e, incluso, de una escuela. Personalidades del baile y la Danza Española, a lo largo de su historia, han supuesto la implantación de nuevos estilos⁸¹.

⁸¹ Podemos citar a Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita”, Pila López, Antonio el bailarín, Antonio Gades o Mariemma.

Una de las características de la Danza Española es el carácter individual y personal fuertemente marcado, por lo que además del estilo propio de cada forma de Danza Española, tenemos que considerar el estilo personal de cada coreógrafo e intérprete. Una vez asimilada la técnica y, por tanto, las características formales y estéticas, se evoluciona en la búsqueda de una expresión más personal. Así, Sara Baras, hablando de su evolución coreográfica e interpretativa, comenta:

...he buscado más mi personalidad, mi acento, mi manera. Todavía siento que aprendo de todos, que cualquiera me da algo, pero ahora es como si le robara a todo el mundo un pellizquito y después le diera mi acento y mi mirada, eso que es tan difícil, llevarlo a tu terreno... (en Mora, Miguel, 2008, p. 184).

1. 1. 4. Formas de la Danza Española

Como se ha expuesto anteriormente, estamos de acuerdo con Kaeppler (2003) en que de la unión de la estructura y el estilo surge la forma, por tanto en lugar de hablar de estilos de la Danza Española, podemos hablar de formas en la Danza Española, pues además de las diferencias de estilo, también podemos observar diferencias en la estructura.

Vamos a tratar las formas en la Danza Española por separado, planteando el estudio en dos niveles.

Un primer nivel general, que nos sirva de marco conceptual a través de:

- Una aproximación histórica
- Una aproximación de las características esenciales, formales y estéticas.
- Una descripción de los diferentes elementos del cuerpo.
- El vestuario como elemento integrante del dibujo corporal.
- Comparativa de la constancia, pervivencia, de ciertas características.

Si tomamos como referencia el sistema educativo en la Danza Española, podemos decir que existen cuatro formas en la Danza Española: la bolera, el folclore, la flamenca y la estilizada.

1. 1. 4. 1. Baile Bolero. Escuela Bolera

La Escuela Bolera es el verdadero ballet español. Comenzó a gestarse en el siglo XVII, se clarificó en objetivos en el siglo XVIII, y finalmente tuvo su cristalización a finales del siglo XIX. Es un camino histórico, bastante parecido cronológicamente al del ballet académico y paralelo a él. Esta escuela surge por la codificación y derivación a danzas teatrales de ritmos y bailes populares, mayormente andaluces (VVAA, 1992, p. 13).

En el *I Encuentro Internacional de la Escuela Bolera* (1992, p. 19), Roger Salas ratificó la necesidad de trabajar en la investigación de la Escuela Bolera como *verdadera génesis de la danza teatral española, como el verdadero ballet español.*

Es muy difícil bailar escuela bolera, y más complicado aún coreografiar con ella y sobre ella: no sólo se necesita una gran preparación técnica, cultivada con muchas horas de clase que permitan bordar sus variaciones, saltos y giros, sino también un conocimiento profundo de sus bailes básicos, de la forma precisa de colocación del torso y de los brazos (Marinero, 2002, p. 37).

Además de servirse de una técnica virtuosa, los bailes de esta escuela siempre se destacaron por ofrecer la posibilidad de expresión con todo el cuerpo. Ya no se trataba de realizar pasos y desplazamientos, sino que éstos adquirirían significado al aportar el intérprete su pasión, su fuerza, y en definitiva, el carácter español (Ruiz Mayordomo, & Marinero, 2002., p. 41).

La Escuela bolera es un género que de cintura a pies reproduce fielmente la más depurada escuela académica de técnica clásica, y que de cintura a cabeza se adorna con el braceo característico de la escuela popular española, maniobrando un juego lleno de frescura y sabor en la colocación de la cabeza, que le confiere su inigualable estilo (Llorens, 2002, p. 43).

Como podemos observar en estas citas, se trata conceptos y características de la escuela bolera: ballet español, complicación técnica, precisión, variaciones, saltos, giros, bailes básicos, estilo, colocación característica del torso y de los brazos, fuerza, carácter, pasión.

1. 1. 4. 1. 1. Desarrollo histórico

Para una mejor comprensión del concepto y de las características formales, estilísticas y técnicas de la Escuela Bolera, tal vez sea conveniente exponer una breve apunte sobre su desarrollo histórico.

Mariemma (1997, pp. 78–84) comparte con otros investigadores la existencia de las tres grandes etapas de la escuela bolera:

- Primera etapa: su nacimiento y auge (siglo XVII al siglo XIX).
- Segunda etapa: decadencia (final del siglo XIX y primer cuarto del XX).
- Tercera etapa: resurgimiento (posguerra española, 1939). Esta época se caracteriza por el resurgimiento de grandes bailarines y bailarinas, los cuales, por medio de sus compañías, desarrollaron el repertorio de la escuela bolera. Por mencionar algunos, encontramos a: La Argentina, Pilar López, Antonio Ruíz Soler, Mariemma y Vicente Escudero.

En la primera etapa, diferentes tratados de danza⁸² recogían una naciente escuela de baile español, en cuyo repertorio era imprescindible el bolero.

En el último tercio del siglo XVIII y primeros del siglo XIX⁸³, se presenta en España una actividad cultural importante (ballet, ópera y teatro), principalmente en Madrid, Barcelona y Sevilla. Las grandes compañías de ballet italianas y francesas, comienzan a difundir el vocablo y la terminología de la danza clásica. Los bailes regionales se academizan al salir de las comunidades y pequeñas poblaciones, para trasladarse a las representaciones teatrales. Lo anterior genera un intercambio entre los métodos de enseñanza de los profesores franceses y españoles, arrojando como consecuencia la gestación de la escuela bolera. Los bailes boleros son producto del

⁸²Entre otros, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias*, de Juan de Esquivel y Navarro, 1612; *Reglas útiles para los aficionados a bailar*, de Ferriol y Boxerau, 1745; *El tratado de los pasos de danzar a la Española*, de Pablo Minguet, 1754.

⁸³En 1819 sube al trono de España Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV (el rey sol), creador en Francia de la Academia de la Danza, el cuál trajo maestros franceses que enseñaron la contradanza y el minue y que, paulatinamente, conformaron la planta de maestros de las nuevas academias en España.

intercambio de ideas, movimientos y técnicas de los maestros de ballet franceses e italianos con los maestros de folclore español, durante el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX.

Del contacto y mutua influencia de la danza clásica y el baile español en el siglo XVIII va a configurarse el baile bolero, y su codificación y sistema, la escuela bolera. Según Teresa Martínez de la Peña, se trata en realidad de la convivencia de las influencias más populares protoandaluzas con el género estilizado internacional del ballet franco-italiano. Según André Levinson los maestros de ballet españoles intentaron alcanzar una síntesis entre el modelo occidental y el oriental y así desarrollaron algunos elementos formales de la disciplina clásica como el salto, la batería o la elevación, pero sin abandonar las características específicas y autóctonas como la percusión de los pies en el suelo, los zapateados, o el uso de las castañuelas.

La ópera de Madrid asimiló la experiencia coreográfica, el dogma de París y Milán, y lo modificó a la española, según las tradiciones castellanas, los ritmos andaluces y las inevitables filtraciones moriscas (Levinson, 1928, p. 233).

Así, la Danza Española alcanzó mayor estilización y elevación, pero sin perder esa característica dinámica que la caracteriza “el acento a tierra”, en oposición al “acento en el aire” de la danza francesa correspondiente a su dinámica vertical en sentido ascendente, en consecuencia, las direcciones de movimiento de ambas escuelas son absolutamente contrarias. Una contradicción rítmica y estética que además de diferenciar estos dos estilos de danza, generó dos tendencias o modalidades distintas entre sí dentro de la propia escuela bolera:

- Una mas aérea, en la que se incluyen saltos, vueltas y pasos de elevación de difícil ejecución, aunque no incluye equilibrios.
- Otra más pegada a la tierra, estructurada a partir de pasos mas sencillos, que deben ser ejecutados a ras de suelo, pero mucho más desenvuelta, graciosa, sensual y pícara.

La composición coreográfica se basa sobre todo en la relación de pareja. El baile clásico tiende a elevarse, a espiritualizarse, el baile español tiende a agarrarse a pegarse a la tierra.

Junto a esta diferenciación en el acento, hay tres claras diferencias técnicas: la colocación del torso, el tratamiento de los brazos y el uso de las castañuelas. Los hombros, la cintura, la cabeza y la mirada son claves en el baile, además de las piernas. El torso, en el bolero, tiende a romper el eje vertical y, con una forma más redondeada, que se hace muy evidente en ciertas posturas característicos del estilo: “los quiebros del talle”. El braceo, llamado “a la española”, es otro rasgo diferenciador, tanto en el recorrido de su movimiento, como en las formas redondeadas que adquiere en sus actitudes.

1. 1. 4. 1. 2. La Escuela Bolera: sistema codificado

Como apuntamos anteriormente, lo que justifica la existencia de una verdadera escuela se centra en:

- La codificación de pasos.
- Las combinaciones complejas derivadas de esos pasos. Variaciones.
- La existencia de un repertorio.
- Un estilo particular. Uso de las castañuelas; trabajo del torso, braceo a la española, acento particular (asincopado y contratiempo) en general.
- Una metodología en la enseñanza.

Pedro de la Rosa fue el primer maestro que inició la codificación de la Escuela Bolera, seguido por Antonio Boliche, Sebastián Cerezo y el maestro Requejo. La saga de los Pericet Carmona⁸⁴ realizó una recopilación del repertorio de la Escuela

⁸⁴ Resulta muy interesante la publicación de Marta Carrasco sobre la Familia Pericet (2013): *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*.

Bolera y de los pasos que organizaron en grupos y cursos⁸⁵. Borrull (1940), Mariemma (1997), Espada (1997), Grut (2002) Barrios (2010), son algunos de los libros publicados sobre la técnica de la Escuela Bolera, de sus actitudes, pasos, variaciones y bailes de repertorio, ya que, como apuntamos anteriormente, en España la transmisión oral es la gran base de la conservación del repertorio y la enseñanza de la danza⁸⁶.

Los pasos de la Escuela Bolera Española coinciden en gran número de ellos con pasos de ballet académico. La gran diferencia la marca la Escuela Bolera con la utilización de los brazos a la española, de alta complejidad técnica e interpretativa, donde se concentran los acentos de una danza que usa repetidamente el contratiempo y la anacrusa. A esto hay que añadir la dificultad de las castañuelas, y el llamado quiebro del torso, que rompe el eje vertical del cuerpo.

El repertorio actual de la escuela bolera de tradición no es extenso, pero sí suficiente como para demostrar la pervivencia de la escuela en sí (Salas, 1996, p. 48). Actualmente no se interpreta en el ámbito escénico, salvo alguna excepción, quedando relegado, prácticamente, a su enseñanza en los conservatorios oficiales. Roger Salas plantea que:

La Escuela Bolera y su estrecha y prolífica relación con el Ballet Romántico, poseen un patrimonio iconográfico excepcional, superando en esto en algunos casos al ballet mismo. Mucho de este rico patrimonio todavía no ha sido visto con una luz moderna para su usufructo. Vale la pena preguntarse ¿por qué ningún coreógrafo español ha intentado resucitar piezas perdidas del repertorio bolero y se conforma con las subsistencias? (Salas, 1996, p.52).

La escuela bolera tiene una manera específica de ser enseñada. En este punto hay diversas teorías y métodos contradictorios⁸⁷. Mientras algunos maestros ven la conveniencia de conocer el ballet académico, otros, más apegados a la

⁸⁵Véase anexos dedicados a la formación.

- Apéndice, en VVAA. (1992): *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*. p.195.
- Cuadernillo Escuela Bolera: *Ejercicios recopilados por Ángel Pericet Carmona* (1877-1944).

⁸⁶ Cabe citar el trabajo realizado –no publicado– por Joaquín Villa, producto del análisis y de la reflexión en base a su experiencia profesional escénica y pedagógica.

⁸⁷ Actualmente se mantiene un debate sobre la necesidad o no del conocimiento del ballet académico y su influencia en el estilo a la hora de interpretarlo. Véase “*Encuesta. Escuela Bolera*” en VVAA. (1992) *Encuentro internacional de la Escuela Bolera*, op. cit. pp. 205-223.

tradición, niegan que el entrenamiento académico o clásico ayude, si bien coinciden en que de cintura para abajo la técnica del ballet académico es conveniente. El método más expandido es el de la familia Pericet que contiene un grupo de diez vueltas y treinta nueve ejercicios ordenados en tres cursos compuestos por tres grupos cada uno⁸⁸.

La comunicación entre los vocabularios clásico y bolero es materia de estudio actualmente. A este respecto Pacita Tomás apunta:

Cuando llegamos al conservatorio a dar el cursillo de escuela bolera... Joaquín⁸⁹ les dijo: “olvídense de los nombres en clásico, porque no tienen nada que ver... el lenguaje es completamente opuesto al clásico” ... La Danza Española tiene su propia escuela. Tu puedes montar un baile de danza estilizada utilizando los nombres y pasos de la escuela bolera (Pacita Tomás, 7 de abril, 2009).

A igual que existen en la enseñanza de la técnica del ballet clásico pequeñas diferencias según diferentes escuelas (rusa, francesa, etc.), o diferentes maestros (Bournonville, Cecchetti, etc.), lo mismo sucede con la Escuela Bolera, siendo obvias las diferencias de estilo entre las Escuelas Sevillana, Madrileña o Catalana. Estas diferencias se plasman tanto en la interpretación como en la pedagogía. Así, Mariemma apunta:

Lo más importante de la Danza Española ha sido su diversidad. Una de esas diversidades, en cuanto a la Escuela Bolera, es que los maestros no hacían igual los mismos bailes, y es más, aportaban siempre algo nuevo. Gracias a ello la Danza Española evolucionó y se enriqueció... (Mariemma, 1997, p. 121).

1. 1. 4. 1. 3. Características estilísticas

En la forma del baile bolero son importantes los elementos estilísticos relacionados con el dibujo global del cuerpo y de sus elementos: la redondez de la colocación de los brazos en cualquiera de sus posiciones, así como en el dibujo global del torso del cuerpo. Esta redondez y el “quiebro”, y la torsión del torso a partir de la cintura, infieren una identidad de estilo propio que lo diferencia del ballet

⁸⁸ Véase anexo Formación.

⁸⁹ Se refiere a su marido Joaquín Mediavilla, profesor y coreógrafo de Danza Española y también de Escuela Bolera específicamente.

clásico. La colocación de la cabeza es otro rasgo estilístico, ya que siempre acompaña al quiebro en la dirección del mismo, incidiendo en la conformación de la redondez del dibujo del torso. La colocación de las piernas, en cambio, tienen rasgos comunes con el ballet clásico, es decir, apertura desde la cadera “en dehors”, así como las colocaciones de los pies en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta de la danza clásica. Las diferentes actitudes del cuerpo también son identitarias del estilo. Hay que resaltar la “limpieza” de líneas en el dibujo en actitudes estáticas, en las elaboradas por el movimiento, las curvas del torso, las lineales de las piernas, y las figuras y dibujos globales del cuerpo que se proyectan completos con la percepción de cerrados, a lo que, en el caso del tronco, contribuye el uso de las castañuelas. Las manos, portadoras de las castañuelas, continúan la curvatura del dibujo del brazo y, a causa de esta sujeción, no hay proyección hacia el exterior desde los brazos, sino que la “retiene”, “cerrando” el dibujo, estableciendo el punto final del brazo. Es decir se proyecta un dibujo limpio, claro y muy definido de la figura global del cuerpo. También hay que resaltar el fuerte contraste de líneas y figuras, así como en las direcciones vectoriales de los elementos corporales (por ejemplo la cabeza en oposición al brazo), la asimetría y simetría en las diferentes actitudes.

Cabe apuntar cómo la morfología de la colocación de los brazos incide en la proyección energética del cuerpo en su totalidad: la energía recorre el *pectro*⁹⁰, desde el vientre hasta la cabeza, produciéndose una proyección desde el pecho. De esta forma se produce un fuerte contraste energético entre la contención producida por la colocación de los brazos y la exteriorización o proyección a través del pecho y la cabeza.

Es muy importante la aportación del vestuario en la conformación de la estética formal de la figura del cuerpo. El utilizado tradicionalmente en las coreografías de Escuela Bolera hace referencia a la época en que se cristalizó, ...*el traje tradicional de volantes cortos se complica, se hace más sofisticado y se mezcla*

⁹⁰ En realidad se podría decir que la energía recorre el torso en sentido ascendente. Sin embargo, esta expresión coloquial, empleada en el ambiente dancístico, tiene un significado de mayor profundidad. Trata de expresar el recorrido de la energía a nivel profundo, desde el vientre y ascendiendo hacia el plexo solar, por donde tiende a proyectarse al exterior.

con el más feliz hallazgo francés: el tutú (Salas, 1996, p. 53). A igual que el baile, ha ido evolucionando, si bien mantiene los elementos esenciales característicos del llamado traje “goyesco” o los relacionados con el “majismo”. También se encuentran elementos de vestuario popular y cortesano, reflejo de esa confluencia, también a nivel dancístico. En cuanto a los elementos externos, suelen ser utilizados el abanico por la mujer y la capa por el hombre, que suponen dos elementos expresivos y coreográficos. El vestuario, además de contribuir al aspecto formal, contribuye a la transmisión de significados sociales y culturales. Se mantiene todavía el vestuario propio de hombre y de mujer, que contribuye a la diferenciación de sus papeles respectivos dentro del baile. En cuanto al calzado, se utiliza preferentemente la zapatilla de media punta, la manoletina, o el chapín, que permite la ejecución de algunos zapateados integrados en algunas piezas de repertorio.

En cuanto a las características del movimiento -agógica (rapidez o lentitud en cada movimiento en el tiempo, en el desenvolvimiento del gesto) y la dinámica (energía, fuerza del movimiento)-, podemos resaltar: el llamado “braceo a la española”, la agilidad del trabajo de las piernas y los pies, el dinamismo, el “pellizco”, la velocidad, el contraste de contenido de una actitud e inicio dinámico del movimiento, contraste del movimiento de las piernas simultáneamente con el de los brazos, la rapidez y fuerza en el movimiento de la cabeza, el juego del torso en el quiebro, rapidez del cambio de ejes. Todas estas características requieren un gran control del cuerpo, sobre todo por la ruptura, prácticamente continua, del eje vertical del cuerpo a causa del quiebro.

La música suele ser otro rasgo distintivo, pues generalmente se utiliza la tradicional bolera o la clásica nacional, pero en cualquier caso de carácter español. El tipo de compás, el ritmo, el acento musical, el fraseo, el tema, conforman un todo que da el carácter propio de la Escuela Bolera.

En cuanto al acento musical, es muy importante el “acento a tierra”, que lo diferencia totalmente del ballet clásico, como se ha apuntado anteriormente, y que le infiere otra característica estilística: el contraste tierra/aire. También respecto al acento musical, Mariemma afirma:

El acento musical, en nuestros pasos ligados, suele encontrarse en la parte fuerte del compás. En general, puede empezar la melodía en anacrusa y el acento del paso iniciarse en la primera parte del compás. Es verdad que en Danza Española se puede acentuar también en la segunda o tercera parte del compás, o bien en la segunda mitad de uno de éstos, que es lo que llamamos “pellizco”, que da la gracia al movimiento. Estas observaciones son muy importantes en el momento de bailar, pues de ellas depende el “cómo” se deben ejecutar los pasos. (1997, p. 254)

A nivel interpretativo y en relación al fraseo musical, en el baile se denota un énfasis e importancia al abordar el mismo, es como si se utilizaran las “comas”, los “puntos”, “la enunciación”, que conforman una narrativa llena de contrastes y expresividad.

El uso de las castañuelas es una característica estilística totalmente identitaria. Es protagonista tanto a nivel musical, ya que con su propio lenguaje le permite dialogar con la música, como a nivel de movimiento, jugando, apoyando o conformando un mensaje común con el lenguaje del cuerpo. Por otra parte, incide en la conformación de la imagen formal del cuerpo, a causa de la sujeción de la castañuela por la mano

A nivel interpretativo, podemos remitirnos al enunciado de las siguientes cualidades: gracia, descaro, porte, frescura, vitalidad, chispa, coquetería, caballerosidad, fuerza, intensidad, nervio, expresividad, extroversión, orgullo, identidad, academicismo. De importante significación gestual, se establecen diferentes tipos de comunicación a nivel interior –vectorización interna- a través de la diferente relación de pareja, pequeño grupo o gran grupo, y a nivel exterior –vectorización externa- a través de la relación con el público. Otras características esenciales son el contraste que expresa su dualidad como carácter popular/carácter cortesano y tierra/aire.

Una característica esencial muy importante es su enraizamiento con la cultura española, así como el reflejo del carácter español.

En cuanto a las características estilísticas de la Escuela Bolera frente a las del Ballet Clásico, Pacita Tomás afirma:

Una bailarina bolera se pone a bailar un bolero al lado de una clásica y es completamente opuesta. Pero opuesta de cintura para arriba, porque el clásico marca de otra forma a como marca la escuela bolera: el acento, el eje, el braceo redondo, la cintura, el quiebro, la mirada,... Tu ves bailar a un clásico con palillos y a una bolero o una bolera con palillos y es completamente diferente. Es otro estilo, es otro estilo... Para bailar escuela bolera se necesita además de mucha gracia, estar preparado muy bien físicamente, tener mucho fondo... La escuela bolera tiene un estilo y un carácter que es muy difícil que se lo de un clásico (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En este sentido, y dada la relación de la danza clásica y la bolera, nos parece interesante reflejar una aproximación comparativa entre los dos estilos en la siguiente tabla, en la que se muestran algunas de las diferencias y puntos de conexión.

TABLA 8. COMPARATIVA ENTRE DANZA CLÁSICA Y DANZA BOLERA

	Danza clásica	Danza Bolera
Origen	Aristocrático, social y noble. Clase alta, cultura alta	Popular, clase baja, cultura baja. Clase alta
Principios	Idealismo y formalismo clásico Orden y equilibrio Medida estilo No improvisación	Alejado del idealismo y formalismo clásico No equilibrios sostenidos largos Medida estilo No improvisación
Características esenciales	Aéreo Gracia Ligereza Armonía, simetría, equilibrio sostenido elegancia, levedad agilidad	Terrenal /aéreo Gracia y coquetería Ligereza Armonía Simetría/asimetría Chispa elegancia fuerza/carácter agilidad dinamismo expresividad
Base dancística	Occidental	Occidental y oriental
Lenguaje	Sistema codificado Terminología propia	Sistema codificado Terminología propia
Técnica	Elevación del torso En dehors Braceo redondo y lineal	Elevación/quiebro del torso En dehors Braceo redondo Complicación con el uso de las castañuelas
Diferencia axial	Eje vertical	Eje vertical/Quiebro del talle o torso Escorzo Espiral
Braceo	Posiciones redondas y en línea recta	“A la española”: variaciones excesivamente complejas y rápidas Posiciones redondas Sujeción de los codos
Movimiento	Excéntrico	Concéntrico (influido por la danza oriental) Excéntrico

Dibujo		Gran velocidad
	Línea recta de elevación ascendente	Combinación de línea recta vertical y línea curva del dibujo global del cuerpo
Composición coreográfica Ritmo, acentos	Dibujos geométricos	Relación de pareja, principalmente
	Grupos, tríos, parejas, solos	Múltiples opciones
	Acento sostenido en el aire	Acento “a tierra”
	Amplio espectro de la agógica del movimiento	Acentos y contratiempos muy marcados
Pasos		Gran velocidad
		Dinámica
		Uso de la castañuela
	Sistema codificado	Sistema codificado

Fuente: Elaboración propia

Así podemos resumir que la gran diferencia con el ballet clásico la marca el trabajo y colocación del torso (quiebro), el “braceo a la española”, de alta complejidad técnica, el uso de castañuelas, la utilización del contratiempo, el acento a tierra, así como la fuerte expresividad en la interpretación del baile.

En cuanto a la relación con otras tipos de danza, se constata la establecida con el ballet clásico o danza académica, la danza de corte y la danza popular.

En cuanto al potencial de creación coreográfica, hay que tener en cuenta que, si bien el repertorio tradicional se centra en el baile de pareja, la escuela bolera, en tanto lenguaje coreográfico, ofrece el mismo potencial que cualquier otra forma de la Danza Española, en cuanto a un gran abanico temático, utilización del espacio escénico, composición coreográfica para diferentes números de intérpretes/bailarines, etc.

1. 1. 4. 2. Flamenco

Respecto al origen del flamenco, resulta interesante el enfoque pluricultural que expone Navarro García:

El baile flamenco no nació “un día señaláito”. Se gestó poco a poco, durante siglos, y a base de muchos mimbres. Hoy es la herencia acumulada de sonos, pasos y movimientos de muy diversa antigüedad y procedencia. El resultado de una síntesis de elementos diferentes. El fruto de un proceso de fusiones, continuamente reactivado y enriquecido por nuevas aportaciones... Andalucía, su tierra, ha sido un crisol de elementos pluriétnicos en el que se ha fraguado este baile que ha sabido aglutinar y fundir rasgos de muchas culturas. Primero fueron las bailarinas béticas... Muchos siglos después fueron los moriscos... Después llegaron los gitanos y los esclavos negros (Navarro García, 1998, p. 37).

En su libro *Semillas de Ébano* alude a la influencia del elemento negro y afroamericano en el baile flamenco. Así en relación a la aceptación de los bailes de procedencia caribeña comenta la aceptación que se tenía en Cádiz y Sevilla:

Nada más desembarcar arraigaban de inmediato, alcanzando una insospechada popularidad, y los hacían suyos las capas populares andaluzas, los gitanos y las gentes de teatro. Incluso, aunque sin duda moderada su procacidad y pasados por el tamiz de las academias, despertaron la afición de estratos sociales superiores... Eran bailes rítmicos, alegres, vivos y sobre todo, voluptuosos y sensuales (Navarro García, 1998, p. 77).

Los andaluces no se conformaron con presenciar y disfrutar contemplando los bailes que hacían sus vecinos negros o los negros, mulatos e indianos que llegaban de las islas caribeñas. Desde el primer momento se apropiaron de ellos y bailaron ellos mismos. Se produjo así un fértil mestizaje entre lo andaluz y lo negroide (Navarro García, 1998, p. 187).

Por otra parte, argumenta cómo las circunstancias sociales del siglo XVI y XVII, se dio una convivencia entre gitanos y negros que incidió en el mestizaje de características en los bailes (Navarro García, 1998, pp. 50–53). Muchos pasos, mudanzas, y caracteres quedaron en los bailes gracias a los gitanos:

El gitano, dedicado al espectáculo desde el primer día que cruzó nuestras fronteras, ha sido de siempre el que mejor ha conservado el patrimonio de sones y bailes populares de tiempos pasados (Navarro García, 1998, p. 179).

También Gerhard Steingress defiende la tesis del flamenco como construcción híbrida:

El desarrollo del género flamenco se nos muestra como una serie de sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas en cuyo transcurso sus elementos formales y semánticos evolucionaron de acuerdo a unas condiciones socio-culturales predominantes de cada periodo. De este modo, el flamenco “puro” ha sido y sigue siendo un producto de mestizaje; la “impureza” ha sido y sigue siendo la condición básica de la creación artística (Steingress, 2002, p. 39).

Siguiendo la clasificación universal de danzas de Curt Sachs (1944) el baile flamenco, lo mismo por concepto que por mecánica, entra de lleno en el grupo que Sachs denomina danzas introvertidas.

1. 1. 4. 2. 1. Evolución y desarrollo histórico

Siguiendo la propuesta de Teresa Martínez de la Peña (1969, pp. 24–46) en el desarrollo histórico del baile flamenco se pueden distinguir tres periodos: primera etapa (periodo de formación), segunda etapa (Edad de Oro del Flamenco) y una tercera etapa (periodo teatral con estilización de formas).

Primera etapa⁹¹, periodo de formación (finales del siglo XVIII-primer mitad del siglo XIX): Se caracteriza por los “bailes de candil”. Los interpretes eran aficionados y se reunían en locales iluminados con candiles⁹². Predomina un carácter popular. Teresa Martínez de la Peña, recogiendo las descripciones que realiza Davillier, resume las características del baile en esa época:

Gracia, nervio a la vez, agilidad y destreza en los pies, continuo movimiento de brazos, soltura del talle, quiebro de cintura, baile de hombres y mujeres y, como nota singular, destaca la costumbre de acompañar los bailes con pandero y panderetas, además de la guitarra y de la vihuela, particularidad que se perdió posteriormente (Martínez de la Peña, M^a Teresa, 1969, p. 27).

Para atender la demanda que generó hubo que gestionar la enseñanza del oficio y nacen así las academias de baile (datándose la primera en 1838 en Sevilla) en las que a finales de la década del cuarenta del siglo XIX, comienzan a organizarse ensayos públicos.

- Segunda etapa, Periodo espectacular, “Edad de oro del flamenco”. A partir de la segunda mitad del siglo XIX el flamenco cobra un auge extraordinario, experimenta un florecimiento que hace posible que se defina como baile espectacular profesional, pero todavía sin perder los valores populares. Las actuaciones se trasladan de los bailes de candil a los cafés cantantes -lugares de tertulias en los que el espectáculo era el motivo principal de asistencia-. Los artistas van añadiendo nuevas perspectivas estéticas depurando la forma. Se fijan los estilos y el ritmo se disciplina. También Blas Vega (2006, pp. 15–16) está de acuerdo en

⁹¹ La información sobre este periodo principalmente la ofrece la documentación proporcionada por Estébanez Calderón en Escenas andaluzas.

⁹² Davillier describe con detalle uno de ellos situado en el barrio de Triana en Sevilla. Véase “Danzas Españolas”, cap XX en Davillier, Ch. y Doré, G, Viaje por España. Ed. Castilla. 1957. p.4.

llamar a esta época La Edad de Oro del Flamenco (entre 1850 y 1920 aproximadamente), “tanto por su contenido como por una serie de acontecimientos que lo confirman” y que se concreta en:

- El nacimiento del flamenco como un género artístico que se consolida.
- Definición técnica de escuelas y estilos.
- A través del profesionalismo y enriquecimiento artístico que fijan los elementos básicos.
- Nacimiento de las grandes figuras que lo impulsan y desarrollan.
- Conquista de nuevos escenarios en derivación hacia un público más numeroso, o sea, el espectáculo como masificación y comercialización plena, con sus ventajas y posibles inconvenientes.

En esta época las características del baile son:

- El estilo evoluciona hacia una mayor majestad.
- Existe una mayor precisión en el ritmo.
- La técnica viene a ser más complicada con la consiguiente dificultad para los artistas que optan por especializarse en algún elemento concreto.
- Los bailes no suelen acompañarse con castañuelas.
- Se acentúan más las diferencias entre el baile de mujer y de hombre.

El baile de mujer se hace más reposado. Se centra el interés en brazos y caderas, mientras los pies marcan suavemente y las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar, aún más, la línea de los brazos (...). La nota fundamental del baile de mujer en esta época es el garbo y la gracia en la figura. Por el contrario el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies: el zapateado viene a ser la parte dominante. Hay una nota común a los dos sexos: la compostura y el empaque en la figura y mínimos desplazamientos por la escena. Se cuida más la plástica que el movimiento (Martínez de la Peña, 1969, p. 30).

- Periodo teatral con estilización de formas. Respecto al inicio de este periodo José Luis Navarro García apunta:

El 15 de abril de 1915 se estrenaba en el teatro Lara de Madrid El Amor Brujo de don Manuel de Falla. El papel principal lo hacía la bailaora Pastora Imperio. Ese día empezaba una nueva época en la historia del baile andaluz y flamenco (Navarro García, 2002, p. 381).

En esta época el abanico de bailes flamenco siguió enriqueciéndose con nuevos estilos. Para Martínez de la Peña:

Es el justo momento en que se produce la revolución del estilo. Los cánones tradicionales se rompen. La inspiración popular cede paso a una elaboración intelectual con fines coreográficos, y es precisamente esta intervención culta lo que proporciona al flamenco nuevas posibilidades. El proceso seguido en esta evolución es puramente técnico. Consiste –merced a esta libertad interpretativa- en una fusión y disgregación de elementos, dando lugar a una variedad extraordinaria de formas que, a veces, resultan brillantes aciertos, mientras que en otros casos se produce un falseamiento del verdadero estilo, híbridas deformaciones donde el espíritu artístico se subordina a concesiones fáciles de técnica y público, lo que ha dado en llamarse “flamenquismo” (Martínez de la Peña, 1969, p. 34).

A este respecto Mariemma también apunta:

Si los bailes de Escuela Bolera fueron de espectáculo, los flamencos han sido hasta hace poco de intimidad, reunión y “tablao” –café cantante- y tenían lo mismo que “el cante”, carácter dramático (seguiriyas, soleares...), o festivo, de gracia (alegrías, bulerías, chufas,...). En épocas anteriores nunca ha sido el flamenco ni un alarde de facultades ni una demostración gimnástica. Al pasar del tablao al escenario, han creído oportuno, los bailarines de hoy, acentuar su expresión temperamental, sin duda para hacer más perceptible su baile a mayor distancia. Esto es admirable, siempre y cuando se haga con moderación, sin llegar a vituperables excesos que desvirtúen los valores plásticos característicos del baile flamenco (Mariemma, 1997, p. 89).

En cuanto a la evolución del flamenco Martínez de la Peña (1967, p. 40) apunta que en esta época se canaliza en tres direcciones:

- Estilización teatral.
- Deformación del flamenco: flamenquismo.
- Evolución del flamenco puro.

En esta etapa la técnica se complica en general, se desarrolla un despliegue del trabajo de pies que también adopta el baile de mujer centrando la atención en los zapateados, como consecuencia de su escenificación es corriente el baile de pareja y de grupo.

Con respecto a la estilización teatral del flamenco y las características que conlleva Martínez de la Peña considera:

En la segunda década del siglo XX el flamenco entra en un nuevo engranaje mucho más complejo que el vivido anteriormente. En el año 1929 la bailarina Antonia Mercé “la Argentina” estrena la primera compañía de Bailes Españoles en la Ópera Comique en París donde presenta el primer ballet flamenco titulado “Juerga”. Es un momento importante que sitúa a nuestro baile a la altura de los grandes ballets europeos pero también es un momento difícil para el flamenco tradicional porque el gran salto escénico que da, lo transforma por completo. Lo que antes era inspiración popular, pasa a ser elaboración culta de un coreógrafo. Y todavía sufre otras innovaciones, las que más le alejan de su raíz, se sustituye el acompañamiento de guitarra por música orquestal y el baile deja de expresarse libremente para interpretar un argumento con lo cual el bailar se convierte en actor. El bailar flamenco... vuelve sus ojos a la disciplina ballet clásico... su cuerpo se transforma dando lugar a una nueva estética. El cuerpo se estira adquiriendo una figura esbelta... el movimiento de piernas y brazos se abre con amplitud, el giro se multiplica en dobles y triples piruetas... En este momento el bailar se transforma en bailarín... Es una etapa de contrastes porque junto al deseo de evolucionar por medio del ballet hay una corriente que lucha por mantener el auténtico flamenco (Martínez de la Peña, 1969, p. 156).

Es importante remarcar que aunque como se ha expuesto anteriormente en sus inicios el flamenco tiene carácter individual, al subir a los escenarios de los teatros se abre a la coreografía de grupo adquiriendo la categoría de gran ballet así “Gades revolucionó el flamenco al prestarle con la mayor naturalidad la escala, el concepto y la técnica del gran ballet, dándole además un sentido colectivo y un rigor que recordaba a las mejores compañías rusas (Mora, 2008, p. 185).

1. 1. 4. 2. 2. Escuela flamenca

El flamenco en su evolución y desarrollo ha generado su propia escuela. En cuanto a la terminología, dado su carácter de transmisión oral (como ya hemos apuntado anteriormente relativo a la Danza Española), si bien todavía no se ha unificado totalmente, existen algunos tratados en los que se describen términos

propios del lenguaje flamenco, referidos a pasos, actitudes, variaciones, acciones o tipos de baile. -Martínez de la Peña (1967), Navarro y Pablo (2007) por ejemplo-. La técnica es complicada en cuanto al número de elementos a trabajar. No solamente el trabajo del cuerpo requiere una técnica, sino que otros elementos -como el mantón, la bata de cola, la capa, el sombrero, el bastón o el abanico- requieren de su estudio a través de una técnica específica. Por otra parte el factor fundamental del flamenco -el ritmo y el compás- requiere un profundo trabajo específico de los pies (zapateado).

En cuanto al zapateado Martínez de la Peña expresa:

... Otra novedad que aporta la academia al baile flamenco es la creación del zapateado como un paso con sistema y reglas... El zapateado consiste en un juego de sonoro que se efectúa por la percusión de las puntas, tacones, y plantas de los zapatos contra el suelo por lo que se le llama también taconeo. Con este número reducido de posiciones básicas, sabiamente reguladas en tonos fuertes y débiles, lentos y rápidos, el bailar produce una rica combinación de sonidos... combinaciones determinadas por el temperamento e instinto musical del intérprete que en su conjunto crean un ritmo con acentos propios, independiente de la música que le acompaña... Representa la técnica pura y dura del flamenco, enriquecida y mejorada a través del tiempo y por supuesto, indispensable a todo bailar (Martínez de la Peña, 2002, p. 152).

La evolución y desarrollo que ha experimentado el zapateado por la complicación del trabajo rítmico de los pies en el baile flamenco, ha favorecido la búsqueda de nuevos métodos pedagógicos que expresen y representen la relación música-danza. como el *Método de interacción Música/Danza. Adaptación del Lenguaje Musical a la técnica de pies en el Flamenco y en el Clásico Español* de Alarcón Aljaro, (2004) y *Propuesta pedagógica de interacción música-danza para la formación del bailarín. Notación rítmica del zapateado flamenco* de De las Heras (2011). Cabe citar también el método no publicado realizado por Joaquín Villa⁹³.

⁹³ Joaquín Villa realizó un método de trabajo, fruto de más de veinte años de experiencia pedagógica, que está recogido en más de 75 cuadernos (Imagen nº 389) y que utilizó en su escuela.

Como escuela, el flamenco además de una determinada técnica posee una estructura de pasos, variaciones, estilos de baile y unas características esenciales y estilísticas determinadas⁹⁴.

Si bien cada uno de los elementos corporales es importante por sí mismo en la interpretación del baile, la composición de los elementos corporales en el dibujo global de la figura del cuerpo supone el centro de atención a la hora de justificar el empleo de términos como “elegancia, señorío, empaque, majestad, donosura, donaire, apostura, gracia, garbo, sal y galanura, para describir un baile.” (Navarro & Pablo, 2007, p. 15).

Una de las características fundamentales de la composición de la figura del cuerpo es la torsión del tronco:

Consiste en un retorcimiento del cuerpo en escorzos violentos. El movimiento tiene como eje la cintura y partiendo de ella, las restantes partes del cuerpo se orientan en distintas direcciones componiendo una figura estética bella, pero difícil y forzada. El flamenco emplea la torsión constantemente y bien podemos decir que a merced de ella, se consigue la extraordinaria plasticidad de sus figuras. Si observamos cualquier postura de este baile, vemos que no hay equilibrio ni relación proporcionada entre sus miembros, existe en todo el cuerpo una imperceptible asimetría (Martínez de la Peña, 2002, p. 155).

La mano es un elemento más de estudio en la escuela flamenca y así Mariemma apunta: *la mano es la que remata artísticamente el gesto* (1997, p. 91).

La importancia de las manos en el baile flamenco ha sido objeto en la percepción de artistas como pintores o literatos.

Las manos en el baile español son expresivas y dicen su misterioso lenguaje como dibujando la clave e un remoto idioma... trituran, martilleando, desmenuzando verdades impalpables que parecían estar allí, en el vacío de esa mano que nada tenía y tenía todo. Son las manos del baile español, mitad mendigas (abiertas y crispadas a la petición pasional), mitad soberanas (tiránicas y soberbiamente intransigentes) perezosas y enérgicas, al compás (Rodríguez Rivas, 1953, p. 79).

⁹⁴Se recogen, de una forma general, los diferentes pasos y variaciones propias de la escuela flamenca, así como sus características estéticas y esenciales más importantes, en el libro de Navarro, J. L. y Pablo, E. (2007): *Figura, pasos y mudanzas*.

Si las manos suponían un elemento de atención por su importancia en la expresión y forma del baile español en los años cincuenta, podemos observar cómo siguen siendo un elemento muy importante en el baile flamenco actualmente. Para Eva Hierbabuena una de las mas importantes representantes del flamenco hoy en día:

¡Manos que nos dais, qué esperáis!. Para mí es lo más importante, lo que refleja la personalidad de un bailar. Es la única parte, con la cara, que queda desnuda. Pero las manos no tienen maquillaje. A mí es donde primero se me va la vista. Reflejan las condiciones humanas y artísticas también: son el sello de una persona. La capacidad de retenerlas, de saber llevar el ritmo con ellas, de no moverlas por moverlas es lo más difícil del mundo (en Mora, Miguel, 2008, p. 155).

Otro elemento corporal importante es la cabeza pues supone un vector dirección de proyección externa al cuerpo de recorrido de 180° (de hombro, a hombro), es decir, tiene la capacidad de vectorizar el movimiento que en muchas ocasiones en oposición al del cuerpo, genera la cualidad de contraste. El rostro, enmarcado en la cabeza supone un elemento expresivo muy importante; refleja los diferentes sentimientos y estados anímicos -desde la alegría hasta el dolor o la tragedia-, exterioriza el carácter personal e individual del sentimiento del baile. La mirada, también constituye un vector dirección independiente: bien continúa la dirección de la cabeza, bien se desvía hacia otra dirección (esquiva).

Tanto en las actitudes como en los pasos y variaciones, la diferencia del baile entre el hombre y la mujer está muy marcada⁹⁵, incluso hay estilos propios de la mujer y propios del hombre. Hasta hace poco se hablaba de “baile de cintura para arriba” para referirse al de la mujer, y “de cintura para abajo” para referirse al del hombre. Así Vicente Escudero en 1951 escribió el decálogo del baile del hombre llamado por él mismo como “Los diez mandamientos del baile flamenco puro masculino”. (Navarro & Pablo, 2007, pp. 20–21). Creemos oportuno enumerarlos pues dan una idea de los principios canónicos en los que se basaba el flamenco en aquella época. Éstos son:

⁹⁵Véase “Baile de mujer, baile de hombre” (Navarro, 2007, pp. 17-32).

- 1- Bailar en hombre.
- 2- Sobriedad.
- 3- Girar la muñeca dentro a fuera con los dedos juntos.
- 4- Las caderas quietas.
- 5- Bailar asentao y pastueño.
- 6- Armonía de pies, brazos y cabeza.
- 7- Estética y plástica sin mistificaciones.
- 8- Estilo y acento.
- 9- Bailar con indumentaria tradicional.

10- Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios. (A veces era sustituido por “lograr la variedad de líneas con los brazos, dentro del braceo de hombre”).

En cuanto al baile de mujer, Navarro y Pablo recoge que éste,

Había de ser primoroso, rebotante de gracia, delicadeza y elegancia. Un baile alado, en el que los brazos dibujarían en el aire las más delicadas líneas y formas, rematadas por unas manos que, como dicen las maestras de baile a sus discípulas, tenían que moverse “como alas”. Un baile rico en adornos, tanto en movimientos como en vestuario... realzando su impacto estético. Un baile con zapateados preciosistas, en el que las caderas ponen la nota de sensualidad (2007, p. 19).

En la actualidad el baile de hombre y de mujer van acercándose. A este respecto José Luis Navarro apunta:

Hoy siguen existiendo rasgos que definen e identifican el baile de hombre y de la mujer... Sin embargo, la bailaora, como la mujer en general en todos los órdenes de la vida, ha hecho suyas formas y mudanzas que hasta no hace mucho estaban reservadas para el baile del varón (Navarro & Pablo, 2007, p. 22).

El vestuario, la indumentaria flamenca es muy característica aunque como expone Rosa María Martínez Moreno:

Hablar de indumentaria flamenca es remitir al lector a un tópico a un estereotipo de lo andaluz, lo gitano, y por extensión de lo español, inserto en el imaginario colectivo conformado sobre Andalucía, tanto del exterior por los viajeros románticos, como desde el interior, por los autores costumbristas (Martínez Moreno, 2002, p. 447).

Esta conexión con el siglo XIX es natural dado el contexto socio-cultural en el que se generó el flamenco. Esta indumentaria aparece estructurada en unos códigos vestimentarios que le otorgan su identidad (Martínez Moreno, 2002, pp. 447–474).

Entre el vestuario flamenco la bata de cola requiere una especial atención. Posee una técnica propia para dominar su movimiento:

La cola tiene medida, compás, estilo, sobriedad, alegría, tristeza, todo lo dice la cola... hay movimientos más alados y movimientos más sobrios, más redondos, más recogidos (Matilde Coral et al., 2003, p. 106).

Y supone una continuación del cuerpo como expone Eva Hierbabuena:

Vestido que se convierte en una segunda piel; donde no se delimitan cuerpo y tierra. Se utiliza para coreografías muy concretas. Alegrías, cantiñas, mirabrás, caracoles (que llevan abanico), soleá y seguiriya, pero hoy incluso se baila por tangos con bata de cola. Su manejo requiere técnica, destreza, equilibrio, fuerza, tacto, temple y maña... Yo siento una complicidad cuando la utilizo, es como si mantuviera un diálogo intenso con el traje que me lleva a mostrarme libre sobre el escenario, como si descubriera a otro personaje dentro de mí... La técnica se aprende, pero luego la relación que tienes y el significado que tiene para ti es lo único importante: no es un trapo, es la prolongación del cuerpo (en Mora, 2008, p. 148).

También adquieren protagonismo como hemos apuntado anteriormente elementos de la indumentaria como el mantón, la capa, el capote, el abanico, el bastón, o el sombrero, tanto a nivel estético como a nivel coreográfico.

Respecto a la relación del baile con la música, viene determinada por el ritmo, por el compás. La guitarra, las palmas y la voz componían el sustrato musical para el baile hasta hace poco; hoy en día se van incorporando nuevos instrumentos. Por otra parte es lógico plantear que la evolución del baile flamenco también va de la mano de la evolución tanto de la guitarra flamenca como de la incorporación de nuevas músicas. Ahora bien, no podemos olvidar que en el baile flamenco el propio cuerpo supone también un instrumento rítmico (zapateado, palmas y palmadas,

pitos), y que por tanto está involucrado totalmente en la creación musical es decir se da una completa integración danza-música en la génesis coreográfica.

Si bien sobre el origen del flamenco no existe todavía un acuerdo unánime entre los estudiosos e investigadores, si se da una mayor coincidencia en la formulación de sus características esenciales. Así podemos concretarlas y resumirlas en (Martínez de la Peña, 1969, p. 53): Individualismo; introversión; sentimiento; alegría; tragedia; expresión; abstracción; aislamiento; libertad; espontaneidad. improvisación; vitalidad y sincretismo; concentración; sobriedad; contención y desbordamiento.

Como consecuencia de ese individualismo, cada una de estas características esenciales predominará en mayor o menor proporción. Así para Mario Maya *la esencia del flamenco es la sobriedad* (en Mora, Miguel, 2008, p. 180).

1. 1. 4. 3. Folclore

“Folclore”, “danza tradicional”, “danza folclórica”, “baile regional”, “baile folclórico” o “danza popular”, dentro del ámbito de la danza, son términos, que si bien podríamos decir conllevan ciertos matices diferenciadores, comparten en definitiva la misma base, una danza/baile relacionada con la cultura de un pueblo – tradiciones, creencias, artesanías, costumbres, música, danza etc.-⁹⁶ Dentro del ámbito de la Danza Española el término “folclore” suele ser el más utilizado dado que en el sistema formativo da nombre a una asignatura de los estudios de Danza Española.

El DRAE recoge dos acepciones del término folclore. La primera nos remite al *conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc. tradicionales de un pueblo*, mientras que la segunda centra la atención sobre la disciplina científica que estudia estas materias. Así, el folclore se puede considerar como el cuerpo de expresión de

⁹⁶ En la actualidad, y dentro del ámbito de la investigación, se ha establecido un cierto debate sobre estos conceptos y su adecuación, pero dado el objeto de estudio de este trabajo de investigación no se va a tratar dicho debate.

una cultura. Y uno de los aspectos más importantes del folclore es el de resaltar la originalidad y singularidad de un pueblo, su identidad.

La danza tradicional, por una parte, está imbricada en un determinado contexto socio-cultural, enmarcado temporal y espacialmente, que incide directamente en su significado, funciones y simbología (imaginario social latente) y, por tanto, está íntimamente relacionada con la identidad cultural de un pueblo, su imaginario colectivo y su estructura simbólica. Por otra parte, como lenguaje dancístico posee unas determinadas características esenciales, formales, estilísticas, estéticas y coreográficas y puede suponer materia prima para el desarrollo interpretativo, creativo y coreográfico en otros entornos o contextos lingüísticos de danza.

En cuanto a la relación de la danza tradicional con la identidad cultural de un colectivo, Aranburu apunta:

La danza no es sino un grado elevado e intenso de la vida que cada pueblo alienta, de acuerdo a su temperamento, en universal sintonía con los demás... Junto a la lengua, derecho, costumbres, creencias, valores, símbolos, indumentaria, alimentación... las danzas tradicionales integran la estructura simbólica que define la identidad de un grupo humano (Aranburu Urtasun, 2000, pp. 9–12).

En esta misma línea Colomé incide:

Y no es necesario ser antropólogo para adivinar la riqueza de un mundo que, a menudo de manera muy humilde, se esconde detrás de las danzas propias de cada cultura. Confucio decía, cargado de razón: "Decidme cómo baila un pueblo y os diré si su civilización está sana o enferma". Porque la danza tradicional es como una especie de palimpsesto en el que se inscriben los signos fundamentales de una cultura... nos facilitan una lectura -singularmente asequible- de una sociedad y su gente. Porque bailan cosas tan fundamentales como las cosechas, los nacimientos, la muerte, el amor, la guerra o la paz (Colomé, 2007, p. 189).

Estos signos fundamentales de una cultura, a los que se refiere Colomé, se muestran a través de las interrelaciones entre los elementos formales, estilísticos, estéticos y coreográficos de la danza tradicional correspondiente, es decir mediante su lenguaje coreográfico, así como la indumentaria, la música, etc.

En relación a la danza como parte del folclore, Marrero exponía:

El folklore es siempre la colectivización de una manifestación o iniciativa individual originaria. La creación es siempre personal, y las danzas populares son adaptaciones y deformaciones de danzas cultas, hechas por el pueblo según sus medios y gustos. Una danza no es popular porque sea el pueblo quien la haya creado. No es la "creación", sino la "adhesión" lo que hace la popularidad. Y esto es lo que sucede con las danzas españolas. Se han redondeado con la adhesión del pueblo. Aunque su carácter fundacional no se note en la mayoría de sus manifestaciones, el hecho de que exista un mundo de adhesión, de afecto, hace imperdonable su avasallamiento. Decía Bartok⁹⁷ que el "el individualismo originario crea ciertos elementos de la música culta, que a la vez engendra lo popular; pero necesita arraigarse en el complejo cultural para que en el transcurso del tiempo pueda "tradicionalizarse" asumiendo así categoría de folklore" (Marrero, 1959, pp. 30–31).

Juanjo Linares, establece diferentes tipos de baile según "quien" interpreta el folclore, en tanto baile, y a la pureza del mismo en esa transmisión:

Entiendo que tenemos tres tipos de baile: el baile del pueblo, el de los grupos de danza y el profesional. Una jota no es lo mismo bailada en la calle que por María Rosa. Pero para mí es válido todo aquello que baila alguien haciéndolo suyo y sintiéndolo... Investigo por toda España y trato de crear grupos, las semillas del arte, para que se mantengan. A mí no me gusta el baile porque vaya un paso detrás del otro, sino por su origen, su significado. Tenemos una riqueza impresionante (Linares, 3 de marzo, 2008).

Podemos observar que hace referencia a tres niveles distintos de interpretación de la danza tradicional o folclore:

- Un primer nivel en el que es el propio pueblo quien lo practica e interpreta.
- Un segundo nivel en el que son los grupos folclóricos que basados en un estudio de recopilación e investigación, ponen en escena su repertorio para difundirlo.
- Y un tercer nivel en el que el folclore se integra en la Danza Española tras un proceso de estilización.

⁹⁷ Estas apreciaciones las hace el músico húngaro Bartok en su libro *Folk Music*, de 1931, y que cita Marrero (1959, p. 31).

En el primer nivel la interpretación –el baile del pueblo- se desarrolla en un contexto socio-cultural natural y propia (fiestas, ritos,...). El segundo y tercer nivel corresponde a la interpretación del folclore en el ámbito escénico. La danza tradicional/folclore al subir al escenario sufre un proceso de descontextualización temporal, espacial y sociocultural (Algar, 2010) y, por tanto, se aleja de sus funciones primarias (social, ritual, etc.) para adquirir otras nuevas – fundamentalmente plásticas, estilísticas, estéticas y formales- propias del lenguaje de la danza escénica. En dicho proceso -en función de los diferentes objetivos, funciones, tratamiento y grado de estilización del lenguaje coreográfico - se puede estructurar en tres niveles: en el primero se encuadrarían los grupos y asociaciones de folclore y cultura tradicional; en el segundo el folclore tratado en el marco de la Danza Española escénica; y en el tercero, las nuevas tendencias que recogen la fusión, nuevo folk, etc. (Algar, 2010). Esta variedad de tratamientos del folclore en el ámbito escénico genera una diversificación en la imagen proyectada del folclore en el ámbito escénico (Ruiz San Miguel y Algar Pérez-Castilla, 2014).

Centrándonos en la integración del lenguaje coreográfico de la danza tradicional en la Danza Española escénica, se puede realizar en un amplio espectro de graduación de estilización y espectacularización.

El folclore, dentro del marco de la Danza Española, supone un lenguaje coreográfico propio así como una fuente de inspiración, una material formal, esencial y estilístico en la creación coreográfica. La riqueza y variedad de danzas y bailes enmarcados dentro del folclore español-cultura tradicional ha seducido y alimentado a la creación coreográfica de la Danza Española a lo largo de su desarrollo histórico.

Cada región de España, y yo diría que cada pueblo, tiene su estilo peculiar y sus bailes característicos. La casi totalidad de ellos se baila al aire libre. De esta inagotable fuente pueden extraerse numerosas danzas que elevadas a la escena, con propiedad, constituyen un exponente de la gracia, el genio creador y la intuición artística del pueblo español... Siendo tan dispares las regiones entre sí, hay un hilo conductor entre ellas, que es la jota y el fandango. No hay una sola parte en España en que no se baile cada uno a su aire (Mariemma, 1997a, pp. 85–86).

El tratamiento y uso del folclore dentro de la Danza Española tanto en la formación, en la interpretación como en la composición coreográfica, se basa en su

conocimiento en cuanto material formal, esencial y estilístico. Es decir el folclore sufre un proceso de estilización que requiere poseer una fuerte base de conocimiento lo más amplia posible de las diferencias estilísticas de las diferentes regiones. Cuanto mayor y más profundo sea el conocimiento de la riqueza folclórica (pasos, origen, tipo, estilo, aire, ritmos, música, indumentaria, etc.) mayor capacidad creativa coreográfica se tendrá. Por otra parte, es innegable la enorme riqueza del baile regional en cuanto a forma, estilo y aire. *Existe tal variedad de formas en la Danza Tradicional, son tantas las diferencias y similitudes que en ellas existen que llenaríamos varios volúmenes, solamente en tratar de mencionarlas* (Linares, 1996, p. 70), es obvio que, cuando se habla de estudiar folclore en Danza Española, no se refiere a la pretensión de conocer en profundidad todo el folclore español (pues sería imposible, dada su magnitud), sino a lo más representativo, a sus diferentes caracteres y estilos principales⁹⁸.

Con respecto a la estilización del folclore, ya Juanjo Linares (1996) alertaba sobre la posible pérdida de la riqueza estilística de la danza tradicional a causa de una unificación en la interpretación del folclore y Dionisio Preciso expone y advierte:

El folclore es regional; el ballet internacional. Una de las fuentes más ricas de las que se nutre el ballet es la danza popular... El ballet puede aprovechar esta cantera de ricos valores sustanciales y universalizar las danzas populares... El folclore proporciona el diamante bruto; el arte del ballet lo talla y pule... Las danzas populares podrían quedar del todo desfiguradas y desconocidas por un exceso de estilización y "purga". La danza tomada del folclore no debe perder sus valores esenciales – estéticos y técnicos-. Pero debe presentarse ante el público universal en forma que todos lo entiendan, aprovechando el lenguaje universal de la danza. Lo popular debe quedar sublimado a lo universal. También podría desvirtuarse el efecto deseado, dejando las danzas folclóricas con exceso de localismos, cargadas de detalles "pintoresquistas", que sólo hablasen al ojo y sensibilidad pueblerina. In medio virtus. Un equilibrio entre el pintoresquismo y la impersonalidad, que sólo un coreógrafo inteligente puede conseguir, hará que las danzas populares ingresen en la danza culta, nutriendo el arte universal del ballet y sublimándose ellas mismas (Preciado, 1969, p. 270).

Esta argumentación referida a la danza dentro de un contexto universal, se puede aplicar a la relación existente entre el folclore y la Danza Española escénica.

⁹⁸ Tenemos que señalar que los grupos de danza tradicional, que se dedican a la investigación, recuperación y recopilación de este patrimonio cultural, focalizan su estudio en una sola región.

Ahora bien ¿cuándo, cómo y por qué sube la danza popular a los escenarios? Podemos remitirnos a la exposición aclaratoria que realiza Juanjo Linares de la danza tradicional en su faceta espectacular. Haciendo un breve recorrido histórico expone como la danza tradicional, la danza que está presente en las manifestaciones sociales, fiestas religiosas, rituales, sociales, etc., del pueblo, empieza a formar parte de los espectáculos teatrales:

Si nos centramos en las danzas que empiezan a formar parte de los espectáculos teatrales debemos remontarnos a los siglos XVI y XVII. Es en esta época cuando se insertan en los entremeses, pasos, jácaras, comedias y otras manifestaciones teatrales. De marcado origen popular los maestros del momento las recrean no sólo para los escenarios sino para ser practicadas por la aristocracia en los festejos cortesanos... Desde esta época y durante todo el siglo XVIII es enorme la cantidad de maestros y bailarines que recrean todo tipo de folías, fandangos, seguidillas, boleros, etc. Hasta el punto de que, durante toda la siguiente centuria, no va a haber función teatral donde no figuren los “bailes nacionales” o “bailes del país” como se les denominaba entonces. Ya entrado en el siglo XX grandes figuras de la danza como Antonia Mercé, “la Argentina”, Encarnación López, “la Argentinita”, Pilar López, Mariemma, Luisillo, Antonio, entre muchos más, llevaron al escenario las danzas tradicionales, creando estampas, fantasías y ballets, basados en las más representativas de las regiones, provincias y comarcas de la geografía española. En los últimos cuarenta años figuras como María Rosa y Antonio Gade, entre otros, incorporaron en su repertorio números de danza tradicional... Es de agradecer al BNE, desde su creación también dedique al folclore un espacio en sus programas con el fin de dar a conocer al gran público, dentro y fuera de España, esta faceta tan olvidada y relegada (Linares, 2003, p. 57).

1. 1. 4. 3. 1. Escuela: diferenciación regional. Características esenciales, estilísticas y estéticas

El carácter, estilo y forma del folclore, en tanto baile, vienen determinados por la evolución que los bailes y danzas populares y tradicionales han desarrollado en cada región. Por razones geográficas, históricas, sociales y culturales en España esta evolución ha dado lugar a una gran variedad y riqueza folklórica como ya se ha apuntado anteriormente. Si bien se comparte muchas estructuras rítmicas y tipos de bailes (jotas, fandangos, seguidillas, etc.), existen grandes diferencias formales y estilísticas. En cuanto a la importancia del estilo, aire, carácter, Juanjo linares apunta que en la forma de tratar el folclore en la Danza Española *es más importante el carácter, estilo y forma en que se refleja lo popular que los bailes en sí* (Linares, 2003, p. 60).

No se puede decir que el folclore se halla sistematizado y codificado formando una única escuela a nivel general englobándolo todo en una unidad, pero sí se ha sistematizado por regiones⁹⁹. Esto es consecuencia de su riqueza y diversidad. Por tanto se han desarrollado diferentes escuelas atendiendo a los distintos tipos y estilos. Citemos por ejemplo la Escuela de Jota de Zaragoza.

La terminología, en cada escuela, se conforma con términos genéricos - correspondientes a pasos básicos o determinados movimientos y colocaciones del cuerpo o de sus elementos- y con nombres específicos de pasos que hacen referencia al baile en el que se realiza (por ejemplo “puntas de Antillón”, siendo Antillón el nombre de la jota que a su vez responde al nombre del pueblo donde se baila).

En resumen, podemos concretar que cada estilo regional tiene su escuela, y por tanto su terminología, estilo y repertorio propios que incide en una diversificación técnica en la metodología de su enseñanza.

La indumentaria, elementos externos e instrumentos, en base obviamente a la riqueza y variedad del folclore, suponen un rico patrimonio.

En base a lo antedicho es imposible abarcar con profundidad el estudio del folclore de España si bien en su relación con la Danza Española es necesario estudiar las características esenciales, formales y estilísticas más importantes, técnicas así como su repertorio más representativo¹⁰⁰.

Integrado en el ámbito de la Danza Española escénica, el lenguaje coreográfico de la danza tradicional sufre un mayor o menor grado de estilización, aunque se mantienen las principales características formales y estilísticas que permiten la identificación y el reconocimiento. No se interpreta el repertorio tradicional. A partir de los pasos básicos, se crean nuevas variaciones y coreografías

⁹⁹Véase García Matos (1957): *Danzas populares de España*. Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S. Madrid.

¹⁰⁰Cabe apuntar el debate existente actualmente sobre la posible necesidad de la construcción de una terminología general “universal” dentro del marco teórico del estudio del folclore español, que consideramos responde al fenómeno de la “globalización”.

más complicadas dando lugar a un nuevo repertorio, manteniendo las características estilísticas del mismo, es decir, tanto el movimiento como el dibujo de la actitud del cuerpo se estilizan, pero conservan los vectores dirección de cada uno de sus elementos. La música utilizada puede ser popular o culta en cuyo caso generalmente suele tener base folclórica (todos los compositores nacionalistas como Albéniz, Falla, etc.), pero no necesariamente. En cuanto a las relaciones semánticas, los significados, y el tipo de sentimiento reflejado, depende del conocimiento profundo y las intenciones del coreógrafo. La técnica es muy importante, pero siempre debe ser considerada como instrumento o medio, es decir no debe afectar al estilo y carácter. La indumentaria propia del folclore sufre el mismo proceso de estilización que el baile, reflejando un gran abanico de posibilidades, si bien los elementos esenciales son reconocibles. Las compañías de Danza Española generalmente han interpretado los estilos de folclore con mayor potencial de estilización y espectacularización, preferentemente, el aragonés, el vasco o el gallego.

Si bien en la segunda mitad del siglo XX, los denominados “ballets de clásico español” solían llevar en su repertorio piezas coreográficas de folclore, en la actualidad el número de compañías de Danza Española que lleven en su repertorio folclore es muy reducido salvo raras excepciones como, también muy puntualmente, el Ballet Nacional de España. Este hecho supone un cierto empobrecimiento en cuanto a la visibilidad del potencial del folclore como lenguaje coreográfico, una merma en el desarrollo coreográfico de la Danza Española, así como una imagen no tan representativa de la variedad y riqueza de la cultura española. En esta línea José Antonio¹⁰¹ comenta:

Hay un buen nivel en lo que respecta a la técnica, pero existe una ausencia en lo que es el reconocimiento de nuestras raíces, el saber de dónde venimos, y eso, también es lógico, crea bailarines con menos identidad y personalidad... hay una parte que prácticamente está ausente e nuestros espectáculos, que es la presencia del folclor, y eso es una pérdida tremenda... la danza folclórica no tiene por qué estar

¹⁰¹ José Antonio, bailarín, coreógrafo y director artístico de la Danza Española. Fue director del Ballet Nacional de España durante el periodo 2004-2011.

reñida con la danza teatral, pues son cosas que se nutren y se complementan (José Antonio, 30 de abril, 2009).

Una vez revisado el concepto de folclore en el contexto de la Danza Española, y dado su estado de la cuestión actualmente, queremos no dejar de referirnos a la importancia de la danza tradicional en la cultura contemporánea, estando de acuerdo con Colomé cuando argumenta:

El mundo de la danza tradicional, demasiado a menudo injustamente tratado por la intelligentsia, no es sólo un mundo vivo y activo, sino profundamente atractivo desde el punto de vista intelectual... porque fenómenos como el de la danza tradicional son un buen contrapeso a los efectos nocivos de la globalización... La fórmula “pensar global, actuar local” es muy interesante (Colomé, 2007, p. 190).

1. 1. 4. 4. Danza Estilizada/Clásico Español

La Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera... si se hace sabiamente, con sensibilidad musical y con un conocimiento profundo de las tres formas básicas del baile español, esto es, la Escuela Bolera, la Escuela Flamenca y los Bailes regionales, constituye la cuarta forma, y puede ser la más alta manifestación artística del baile español (Mariemma, 1997a, p. 97).

Con esta definición Mariemma designó a una forma de la Danza Española, que hasta entonces en el entorno profesional de la misma se había denominado “Clásico Español” en base principalmente a la utilización de la música clásica española. Como consecuencia del protagonismo de Mariemma, en la ordenación y sistematización de la enseñanza de la Danza Española a nivel oficial, se ha adquirido dicho término en el curriculum de los estudios de la misma, teniendo continuidad hasta la actualidad. Así en el programa de estudios de Danza Española de la entonces Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid -1969- se observa entre los contenidos de cuarto curso: *“Iniciación a la Danza Estilizada – Estilización de las tres formas estudiadas anteriormente: la bolera, la regional, la flamenca”*¹⁰².

¹⁰² Véase anexos específicos sobre formación. Programa de Estudios de Danza Española. Real Escuela Superior de Arte dramático y Danza de Madrid.

En el diccionario de la Real Academia Española se define el término “estilizar” (de estilo e -izar) como: Interpretar convencionalmente la forma de un objeto, haciendo mas delicados y finos sus rasgos; someter a una nueva elaboración refinada una obra popular anterior; coloquialmente adelgazar la silueta corporal en todo o en parte.

Podemos aplicar las tres acepciones a la Danza Española: se realiza una interpretación, una nueva elaboración refinada, y ello incide en la silueta, en la conformación de la actitud del cuerpo. Tanto la Escuela Bolera como la Danza Folclórica y el Flamenco, al ser tratados dentro del marco de la Danza Española escénica, sufren un proceso de mayor o menor grado de estilización. La amplitud del espacio en el ámbito teatral, tanto del propio escenario como del espacio entre éste y el público, provoca esa búsqueda de estilización en cuanto a “hacer grande el movimiento”.

La estilización afecta tanto al movimiento como a la forma. Al estilizar un movimiento de brazos, haciéndolo más amplio, influye en la estilización del tronco, y por tanto de la imagen global de la forma corporal. Así podemos decir que la estilización incide de forma directa en la conformación de las actitudes del cuerpo. Por tanto en la Danza Estilizada existe un fuerte grado de estilización de los diferentes elementos: movimiento, actitud corporal, estructura coreográfica, vestuario, música.

Esta estilización se puede referir a un estilo concreto dando lugar a un flamenco estilizado, un folclore estilizado o un baile bolero estilizado. Pero también se refiere a la estilización de elementos de diferentes estilos integrándolos en una única combinación, como expone Mariemma en su definición de Danza estilizada.

Aunque como apunta Mariemma la Danza Española estilizada surge de la estilización de las formas básicas de la Danza Española (escuela bolera, flamenco y folclore), siempre en continua evolución está abierta a la integración de elementos de otros tipos de danza. Ahora bien, si en un principio esta estilización estaba determinada por la influencia de la danza clásica básicamente, actualmente también recibe las influencias de otras formas de danza como la contemporánea, el jazz, etc.

Respecto a esta incorporación habría que diferenciar entre una Danza Española estilizada con incorporación de elementos de otras formas y estilos de danzas y la llamada “fusión”. En la primera la base principal sería la Danza Española; en la segunda la base estaría formada por los diferentes tipos de danza que conforman esa fusión.

1.1.4.4.1. Desarrollo y evolución histórica

La danza estilizada, como nueva forma de la Danza Española se va a iniciar y desarrollar en la llamada Edad de plata de la Danza Española (1915-1939) (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, pp. 335–372).

El estreno de la primera versión de El Amor Brujo en 1915 señala el comienzo de una nueva perspectiva en el desarrollo de la Danza Española:

El hecho de que en esta gitanería en dos cuadros se haya fundido la labor de algunos de los artistas más destacados del panorama nacional –Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga y Nestor de la Torre– con una bailaora, Pastora Imperio, que hasta la fecha actuaba en salas de variedades y cafés cantantes, indica una mutación en la valoración de la danza por parte de los creadores e intelectuales del momento (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 343).

Paralelamente, la estancia en España de los Ballets Rusos de Diaguilev, (su interés por la Danza Española que se refleja en la creación de ballets como El sombrero de tres picos) influyó en esta nueva perspectiva, “mostrando a los coreógrafos nacionales la posibilidad de utilizar los elementos estilizados de nuestro folklore para crear un espectáculo coherente e innovador” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 344). Será Antonia Mercé “la Argentina” quien, recogiendo la iniciativa de Pastora Imperio y las propuestas de los Ballets Rusos, aúne con éxito el género del ballet con las formas de la Danza Española, y así en 1925 estrena el primer ballet español, una nueva versión coreográfica de El amor Brujo, dando lugar a la génesis de una nueva forma de la Danza Española, la Danza Estilizada.

El desarrollo de la Danza Estilizada se caracteriza por estar íntimamente relacionado con el desarrollo de otras disciplinas artísticas, sobre todo de la música, pero también de la literatura y la pintura. Así Rosa Ruiz resume:

En el nacimiento de la Danza Estilizada contribuyeron artistas de muy diversas disciplinas: Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La argentinita”, su hermana Pilar López y Vicente escudero; Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz, Ernesto y Rodolfo Halffter, Oscar Esplá, Joaquín Turina; Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín; Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró. La Danza Española, salida de los tablaos y de los espectáculos de variedades, busca nuevas formas de expresión, participa de la revolución musical impulsando a los grandes músicos a componer para la danza, está en la vanguardia de las manifestaciones plásticas, se internacionaliza... en resumidas cuentas se vuelve culta, convirtiéndose en danza estilizada (Ruiz, 2003, p. 50).

1. 1. 4. 4. 2. Escuela. Terminología. Características estilísticas

Dada la naturaleza de la Danza Estilizada, es obvio que es necesario el conocimiento profundo de las otras tres formas de la Danza Española, así como de la técnica de la danza clásica, por tanto su base estará fundamentada por:

- La Escuela Bolera.
- La Escuela Flamenca.
- El Folklore (danza tradicional).
- La escuela de la danza clásica (técnica y terminología).

Tanto la necesidad de la técnica de la danza clásica como el empleo de su terminología en detrimento del uso de la terminología de la escuela bolera supone un tema de debate que ha marcado dos tendencias opuestas entre los profesionales de la Danza Española¹⁰³.

En cuanto a las características estilísticas, éstas vienen determinadas por la estilización de los elementos de las diferentes formas de danza seleccionados para la composición coreográfica. Hay que puntualizar que es difícil establecer el límite en la estilización para no perder las características esenciales de cada forma de la Danza Española.

En cuanto al aspecto musical, Mariemma afirma:

¹⁰³Véase VVAA, (1992): *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*. Madrid. pp 205-221.

En las danzas estilizadas, es de capital importancia la fidelidad a la música sobre la que se crea la coreografía. El coreógrafo está obligado a respetar esa música en toda su intención, extensión, movimiento y matices... La creación coreográfica estilizada debe hacerse con aportaciones técnicas y estilísticas que pongan de relieve el arte, la imaginación y la musicalidad del coreógrafo (Mariemma, 1997, p. 98).

En relación a la música es muy importante reseñar el protagonismo que adquiere la castañuela en la Danza Estilizada, suponiendo un elemento coreográfico más que requiere un gran estudio.

El repertorio se construye, preferentemente, sobre la música clásica española (Falla, Albéniz, Granados, Halfter, etc.).

Segarra Muñoz (2012), en su tesis doctoral, trata la Danza Española Estilizada como género y realiza un estudio de la misma en cuanto a terminología (pp. 20-31) y desarrollo histórico, focalizando su estudio en las aportaciones realizadas por Antonio Ruiz Soler, “el Bailarín”. Por su parte también Barrios Peralbo (2014), también es su tesis doctoral, aborda el estudio de la danza estilizada, en tanto estilo de la Danza Española -utilizando indistintamente el término Danza Española estilizada- a través de su representación cinematográfica en la década de los años sesenta. En su estudio, a modo de marco teórico, hace referencia a su origen en la edad de plata (pp. 125-139, contextualizado dentro del desarrollo de la Danza Española.

Dada la amplia y general utilización del término “clásico español” por el sector profesional de la Danza Española en el ámbito escénico, en la época acotada, se van a utilizar ambos términos.

1. 1. 4. 5. Nuevas tendencias en la Danza Española

Si bien, dado el objeto de estudio de este trabajo, no se va a profundizar en este tema, queremos no dejar de reseñarlo. En la actualidad -como consecuencia de la interrelación entre la evolución de la danza y la evolución socio-cultural- se están desarrollando nuevas tendencias y formas dentro del género de la Danza Española.

Podemos observar la formación de nuevas compañías que ya empiezan a especificar que se desarrollan en cuanto a estilo¹⁰⁴ en un marco de carácter contemporáneo y búsqueda de nuevas formas. Estas nuevas formas responden a la actual tendencia de fusión dentro del desarrollo y evolución que está experimentando el género de la danza en España en general. Se oye hablar de Flamenco-fusión, de Danza Española-fusión, New-folk... Esto supone la búsqueda e integración de nuevas formas por parte de los coreógrafos contemporáneos.

1. 2. El confuso e inadecuado uso del término Danza Española

Al abordar cualquier tipo de estudio o investigación sobre Danza Española, el primer planteamiento que surge es el relativo al campo conceptual y terminológico. Como expone crítico de danza Roger Salas (2013):

No se escapa la danza española al asunto de las terminologías, una verdadera selva nominal que siempre ha traído de cabeza a quienes han tratado de poner orden en esa materia¹⁰⁵.

Investigadores, críticos, teóricos¹⁰⁶, así como profesionales de la Danza Española (profesores, coreógrafos y bailarines) manifiestan la confusión terminológica existente alrededor del concepto de Danza Española. Por tanto nos planteamos la cuestión ¿los términos danza española, baile clásico español, baile español, ballet español, bailes nacionales, danza española teatral, danza española escénica, ballet clásico español, responden a un mismo concepto o a diferentes realidades?

La utilización de dicho término, tanto por la sociedad en general como por los medios de comunicación e, incluso a veces, por parte de algunos teóricos y profesionales del mundo de la danza (bailarines, coreógrafos, representantes,

¹⁰⁴ Por ejemplo: *El Ballet Español Fusión*, formado por nueve intérpretes-bailarinas y su directora y coreógrafa, Isabel Pérez Torres, se creó en el año 2003. El Ballet se define como compañía de Danza Española contemporánea. La Danza Española, el flamenco y la percusión en directo son sus raíces creativas lo que, junto a la búsqueda constante de nuevas formas dentro de estas disciplinas, se convierten en los elementos que definen el carácter contemporáneo de sus espectáculos. Véase: <http://www.panoramaactual.es/noticias/ballet/efektos/not293236.html>

¹⁰⁵ Véase: <http://blogs.elpais.com/por-pies/2013/03/danza-espa%C3%B1ola-y-terminolog%C3%ADas.html>

¹⁰⁶ (Mariemma, 1997b), (Ruiz Mayordomo, 2008), (Algar, 2009), (Segarra, 2012).

empresarios, etc.), converge en una cierta confusión, por lo que creemos oportuno incidir sobre ello. En este sentido presuponemos que esta confusión respecto al término Danza Española es consecuencia de la confusión existente sobre el propio concepto de la misma.

1. 2. 1. Danza Española como gentilicio

Es muy habitual leer en los medios de comunicación informativos el término *danza española* aplicado de forma general a todo tipo de danza creada en España, así por ejemplo es usual leer afirmaciones como: *Víctor Ullate es el gran nombre de la danza española, junto a Nacho Duato*¹⁰⁷, o *los grandes nombres de la danza española -Tamara Rojo, Ángel Corella, Baras, Cortés...- llenan los teatros de las grandes capitales de la cultura*¹⁰⁸, en las que claramente hacen referencia a la *danza española* como gentilicio, provocando cierta confusión en cuanto a géneros dancísticos. Creemos que esta puntualización es oportuna y necesaria, pues es obvio que los medios de comunicación suponen un instrumento de difusión y de “formación de opinión” muy relevante.

En principio se debe tener un conocimiento básico sobre los diferentes géneros y estilos de danza; conocer cuáles de éstos tienen carácter universal y cuáles tienen nombres que responden al lugar de origen. Cuando se habla de danza contemporánea y queremos referirnos a un lugar concreto, por ejemplo se dice la danza contemporánea en Alemania, o bien usamos el gentilicio alemana, pero siempre acompañando al género o estilo al que se refiere, la danza contemporánea alemana, que presenta características diferentes que la danza contemporánea francesa o cualquier otro estilo o escuela de danza contemporánea. Así mismo sucede con la danza clásica de la escuela francesa o la escuela danesa o la italiana por citar varios ejemplos. Pero en relación al término *Danza Española*, éste responde a un concepto de género, escuela y estilo propios de danza genuinamente

¹⁰⁷Véase: <http://www.elcorreodigital.com/vizcaya/20090228/rioja/director-ballet-debe-padre-20090228.html>

¹⁰⁸ Véase: <http://www.diariodealcala.es/content/view/full/8855/59/> (15-4-2009).

española. Así se podrá referir a la Danza Española¹⁰⁹ que se desarrolla en escuelas y compañías en Alemania, Japón, o cualquier otro país.

Si nos referimos al concepto de danza en general desarrollado en España, sería aconsejable proponer la expresión “la danza en España”; si nos referimos a un género o estilo concreto desarrollado en España, podemos optar por ejemplo “la danza contemporánea española, o en España”, no dando pie a posibles confusiones de conceptos.

1. 2. 2. Danza Española versus Flamenco. Identificación entre ambos

Ya en la década de los años 50 encontramos ejemplos de la asociación Danza Español-Flamenco. Así por ejemplo en la portada del libro *Ballet Español* de Gyenes observamos que el título se asocia a la imagen de Carmen Amaya, clara representante del flamenco¹¹⁰. En el contexto cinematográfico también observamos ejemplos de esta asociación. En la película, considerada documental, *Duende y misterio del Flamenco* (Dir. Edgar Neville, 1952) se observa que, si bien el título hace referencia al Flamenco, en su contenido presenta danzas y estilos de la Danza Española (escuela bolera y clásico español) así como representantes de la misma como Pacita Tomás, Pilar López o el mismo Antonio. Así mismo, en uno de sus afiches¹¹¹ se presenta la imagen visual correspondiente a la Danza Española (en cuanto intérpretes, vestuario, colocación cuerpo, piernas y brazos), se presenta a Antonio “El Bailarín” en una actitud de danza correspondiente a la Escuela Bolera (imagen como bailarín) aunque se anuncia como mejor “bailaor” y a Pilar López en una actitud de danza estilizada, anunciándose como Ballet Español de Pilar López¹¹².

¹⁰⁹ En este trabajo de investigación, el término danza española, como género, se va a escribir con mayúscula: Danza Española.

¹¹⁰ Véase portada del libro Gyenes, J. (1956): *Ballet Español*. París. Société Française du Livre.

¹¹¹ Véase afiche (“Proyección de cine ::Duende y Misterio del Flamenco ::Instituto Cervantes de Lyon,” n.d.) en http://lyon.cervantes.es/FichasCultura/Ficha62531_56_1.htm

¹¹² Véase el anexo 3.

En la actualidad, los diferentes sectores, relacionados con el mundo de la Danza Española escénica (profesorado, alumnado, bailarines profesionales y coreógrafos), en general, coinciden en tener la percepción de la confusión existente entre los términos Flamenco y Danza Española¹¹³.

También es fácil comprobar cómo en los medios de comunicación el concepto de Danza Española se identifica, se asocia directamente con el Flamenco, e incluso se incluye a veces dentro del mismo. Así por ejemplo en las secciones de la revista Danza Ballet, observamos cómo los artículos tanto de Danza Española como los específicos de Escuela Bolera, están incluidos dentro de la categoría del Flamenco¹¹⁴.

Esta asociación de la Danza Española con el Flamenco viene determinada, en parte por el desconocimiento que se tiene sobre la misma, en parte por la divulgación y auge que está disfrutando el Flamenco como representante de la cultura española. A este respecto Aida Gómez apunta:

La Danza Española es muy amplia, es mucho más que el Flamenco.(.. En los últimos años la mayor parte de las compañías se han dedicado a bailar Flamenco en detrimento del resto de los estilos que ésta agrupa (Aida Gómez, comunicación personal, 17 de junio, 2009).

En el ámbito teórico-académico también encontramos ejemplos de esta asociación de la Danza Española con el Flamenco en cierta bibliografía, como por ejemplo en la obra dirigida por Cristina Cruces Roldán, titulada Historia del Flamenco (VVAA: 2002) en la que, sin embargo, se incluyen como tal gran parte de la historia de la Danza Española, así como sus figuras e intérpretes. En esta línea estamos de acuerdo con Garrido (2015, pp. 289–299) cuando -en base a la reflexión realizada sobre la utilización del vocablo “preflamenco” en algunos trabajos de investigación publicados a partir de la primera década del siglo XXI sobre el origen y evolución del

¹¹³ Citemos como ejemplos las manifestaciones recogidas en las entrevistas realizadas personalmente a la investigadora e historiadora de la danza D^a M^a José Ruiz Mayordomo (17/03/2008); a Javier Latorre (16/04/2008), coreógrafo; a José Gutiérrez (7/05/2008) y M^a Jesús Barrios (23/04/2008), director y profesora respectivamente del Conservatorio Superior de danza de Málaga; y al alumnado de 4^o de pedagogía de Danza Española, del grado superior de danza de dicho conservatorio (24/4/2008).

¹¹⁴ Véase: <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=Topics>

flamenco¹¹⁵ con un sentido de cualidad estilística de la producción musical y dancística anterior y coetánea a la segunda mitad del siglo XIX- considera que dicho tratamiento semántico tiene unas consecuencias negativas para la Danza Española como arte escénico que ya tenía identidad propia reconocida en dicha época, presentando entre otras conclusiones con respecto al patrimonio teatral dancístico español:

El estudio y conservación del patrimonio teatral dancístico español es una tarea vasta, ardua y compleja de la que queda mucho trabajo por hacer ... es necesario respetar la diversidad de dicho patrimonio –la antigua Escuela española de danza y la escuela bolera- sin necesidad de subyugarlo a la producción cultural flamenca, más reciente y extendida (Garrido, 2015, p. 298).

Nos parece interesante recoger la interpretación plástica de la situación actual de la Danza Española *versus* Flamenco por parte de la artista Danzarine, en la que representa cómo el flamenco está desplazando a la escuela bolera y al folclore, y la actualmente llamada danza estilizada queda en situación sumisa al mismo¹¹⁶.

En el entorno profesional de los ballets de Clásico Español ha sido muy frecuente encontrarse con esta asociación así Emilio Fernández testimonia:

Reconocer la Danza Española, solo la reconocen por el Flamenco... Yo he llevado un Bolero de la Cachucha, y me han venido a decirme, “Este baile es muy bonito, pero esto es español?” Y es que se ha asociado siempre la Danza Española al Flamenco, porque es lo que más se ha hecho (Emilio Fernández, 18 de marzo, 2011).

1. 2. 2. 1. Diferencia entre bailaor y bailarín

Como consecuencia de esa identificación de la Danza Española con el Flamenco, se establece una confusión de los términos bailaor y bailarín.

Como apuntaba Pilar López¹¹⁷:

¹¹⁵ Hace referencia a las obras: Hernández Jaramillo, M.A. (2002): *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución musical de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita*; Núñez, F. (2008): *Guía comentada de la música y baile preflamencos (1750-1808)*; Hurtado, A. y D. (2009): *La llave de la música flamenca*.

¹¹⁶ Véase el anexo 4, dedicado a la obra gráfica DanzarineE.

¹¹⁷ Pilar López (1912-2008) bailarina y coreógrafa de Danza Española.

Una cosa es bailaor y otra bailarín. El bailaor debe atenerse a la guitarra y punto. El bailarín es un concepto más amplio: debe conocer todo, las reglas por decirlo así, tiene que saber bailar la escuela clásica española, es decir, la escuela bolera, y conocer los bailes regionales: Asturias, Aragón, Castilla, etcétera; y además de eso, debe saber tocar las castañuelas bailar con zapatilla y bailar bien flamenco (Mora, 2008, p. 164).

El bailaor es aquel que domina la técnica del baile flamenco. El bailarín de Danza Española posee sólo o junto a la técnica del flamenco, una formación en la técnica de la escuela bolera, danza estilizada y folclore: baila Danza Española. Por supuesto esta diferencia no entraña que no se pueda ser las dos cosas. Muchas figuras del Baile Español han sido grandes bailarines y bailaores como Antonia Mercé, Pilar López, Antonio el bailarín, Antonio Gades, Pacita Tomás, Tona Radely, etc.

Así, en cuanto intérprete de la Danza Española, podemos diferenciar - asociándolos a los distintos estilos- al bailarín, normalmente, como intérprete de la Escuela Bolera y la Danza Estilizada/Clásico Español, así como del Folclore y del Flamenco tras un proceso de estilización; al bailaor como intérprete del Flamenco, utilizando exclusivamente el zapato-bota. Cabe enfatizar que esta diferenciación terminológica bailaor-bailarín, no va asociada solamente a una diferenciación técnica, sino a una diferenciación conceptual y por tanto esencial e interpretativa. Así, en este sentido Marrero (1959, p. 40), refiriéndose a la esencia del baile de Carmen Amaya, puntualiza: *No es bailarina; es “bailaora”*.

La diferencia entre los términos bailarín y bailaor, denota una aproximación al concepto de Danza Española como concepto mucho más amplio que el flamenco.

Siguiendo esta relación término-concepto, es interesante la concepción del término “danzarina de teatro” asociado al concepto de “Danza Teatral” que Gasch argumenta:

...la danzarina de teatro llega a fundir armoniosamente lo popular y castizo con lo sabiamente depurado y trabajado de la danza. Es así como logra purificar, estilizar, elevar a categoría estética la esencia primaria, la fragancia de lo popular (Gasch & Pruna, 1946, p. 260).

En esta línea podemos observar que era usual el empleo del término de bailarina, asociado al concepto “baile”, al término “danzarina”, asociado con el concepto “danza” en cuanto a “baile estilizado”, y que se encuentra muy frecuentemente en la crítica periodística de la época correspondiente a los años cuarenta y cincuenta.

También podemos encontrar el término “bailador”, que se refiere como apunta Juanjo Linares¹¹⁸, al intérprete del folclore utilizando la alpargata y otros calzados perteneciente a la indumentaria propia regional, pero no es usual el utilizarlo dentro de la danza española escénica, sino generalmente en los grupos de folclore.

Según el Diccionario enciclopédico Ilustrado del Flamenco (Blas y Ríos, 1990), bailaor o bailaora es una síncopa de bailador o bailadora, y de esa manera se denomina al intérprete de flamenco, del baile andaluz o de “botas”.

1. 2. 3. Otros términos asociados al concepto de Danza Española: Baile Español, Bailes Nacionales, Ballet Español, Baile Clásico Español, Danza Española Estilizada, Baile Folclórico español

Resulta oportuno considerar que haciendo referencia al concepto de Danza Española nos encontramos con la utilización de diferentes términos, si bien con pequeñas matizaciones.

En la bibliografía relacionada con la Danza Española (tanto correspondiente a teóricos, críticos, como a profesionales) observamos la utilización de diferentes términos como “danza española”, “ballet español”, “ballet clásico español”, “baile clásico español”, “baile español”, “bailes nacionales”, o “danza estilizada”¹¹⁹ e incluso “danzas folclóricas” y “folclore”.

¹¹⁸ Juanjo Linares (1933-2009): bailarín, coreógrafo, maestro e investigador de las danzas tradicionales de España.

¹¹⁹ Segarra Muñoz, en su tesis doctoral, *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género* (2012), expone en el estado de la cuestión un pequeño recorrido bibliográfico histórico sobre la utilización de diferentes términos referidos, desde su planteamiento, específicamente al término “danza española estilizada” (pp 20-31).

Mostramos como un ejemplo ilustrativo el libro *Ballet Español* de J. Gyenes (1953). Como se observa en el título se utiliza el término “Ballet Español”. En el prólogo que realiza el propio Gyenes hacer referencia a la Danza Española cuando expone: *La danza española entró en el mundo de los Ballets por la puerta grande...* (1953, p. 7). En la presentación a cargo de A. J. Cubiles (de la real Academia de San Fernando) valora: *El Ballet ruso conoce en él, sin saberlo, a su más calificado rival: El Baile español* (1953, p.10). Enrique Llovet al hablar de algunas características de la Danza Española, hace también referencia al baile andaluz (1953, p. 16). Fernández A. de Sotomayor (1953), desde una perspectiva estética y un contexto histórico, dice: *El baile popular español, en uno de sus aspectos, que ya tiene el calificativo de goyesco* (1953, p.100). Mariano Rodríguez de Rivas, al hablar del lenguaje de las manos, señala que: *Son las manos del baile español...* (1953, p.106). Marqueríe, aludiendo a la importancia de las tonadilleras en la conformación del Ballet Español, expone: *Sin ellas no se podría mostrar una proyección auténtica y completa de lo que significa para el mundo el Ballet Español ...* (1953, p. 116).

Es común emplear el término “Baile Español” para referirse tanto a la Danza Española como al flamenco, aglutinando bajo dicho concepto todo lo referido al mundo de ambos géneros. Así en S. Gasch y P. Pruna (1946), en su libro *De la Danza*, podemos observar como el capítulo titulado “Baile Español” (pp. 241-290) se incluye críticas referidas tanto al flamenco como a la Danza Española así como a diferentes figuras representativas de ambos estilos.

Trini Borrull titula su libro *La Danza Española*. Entre los teóricos también se utilizan diferentes términos. Así, por ejemplo, en el libro *Ballet y Baile Español* de Alfonso Puig Claramunt (1944), podemos encontrar los términos “ballet español” “baile español” e incluso “folclore” (p.175), o “baile clásico español” (p. 182).

También encontramos el término “ballet español” para definir la tipología de una compañía de danza, así por ejemplo se puede observar en el título “Compañías de Ballet Español: Continuidad del flamenco, la escuela bolera y los bailes regionales” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 253), uno de los apartados del capítulo “siglo XX” del libro *Historia de los espectáculos en España*.

El término “ballet español” también está asociado al concepto de “compañía de Danza Española” es decir se establece la asociación ballet-compañía y el término “español” hace referencia al género de danza que baila esa compañía. Anna Ivanova, en su libro *El alma española y el baile* apunta que... *se han formado numerosos grupos de baile, grandes y pequeños, regionales, clásico o de flamenco, tomando todos el nombre de ballet* (Ivanova, 1972, p. 116). La utilización de este término “ballet” en tanto “compañía” se observa en la publicidad de estos grupos o compañías. Así encontramos: Ballet Flamenco de..., -por ejemplo, de Chiquito de la Cava¹²⁰ en 1957 o actualmente, de Sara Baras o de Andalucía-; Ballet Español de... -por ejemplo, de Pilar López o de Antonio-; o Ballet de Clásico Español... - por ejemplo de Silvia Ivars.

En el ámbito profesional, para referirse a la Danza Española, también se utiliza indistintamente -por parte de los propios profesionales- diferentes términos en función de la época a la que pertenecen, el tipo de formación (con quién y donde) o la especificidad relacionada con el tipo de repertorio: “baile español”, “clásico español”, “Danza Española”, “bailes folclóricos” o “bailes nacionales”.

Respecto a este tema Tona Radely comenta:

En mi época se utilizaba el término “baile español” para determinar tu profesión. Es decir yo decía soy “bailarina de español” – y era lo que estaba puesto en el carnet del sindicato-y esto quería decir que mi profesión era bailarina de español y que bailaba baile español y por tanto bailaba baile de zapatilla y baile de zapato. En el baile de zapatilla se sobrentendía el baile popular y el baile clásico; y el baile de zapato comprendía todo: el clásico español y el flamenco. El clásico español comprendía toda la gama de coreografías de las músicas de Granados, Falla, Turina, Albéniz.... Había bailarinas de clásico español que no bailaban zapatilla (Tona Radely, comunicación personal 25 de abril, 2013).

En el entorno profesional de la Danza Española -contextualizado en la época acotada- el término “clásico español” ha sido utilizado para designar la tipología de los ballets/grupos/compañías, que llevaban en su repertorio música clásica

¹²⁰ Véase: <http://www.periodicolasemana.es/memoria-dh/33219-1957-asi-canta-andalucia-esta-noche-en-el-cine-espanol>

española. Así lo afirman los diferentes profesionales que se han entrevistado, presentando como ejemplo la argumentación de Juan Mata:

Nosotros, vamos no nosotros, sino Pilar López, y la Argentinita,..., ellos han llamado Clásico Español, es por una base muy importante: la base importante es la música clásico española. Por eso se denomina todo lo que se baila con la música clásico española como Clásico Español y es porque se toca los clásicos españoles. Por eso se denomina Clásico Español. Si tu bailas a Albéniz, bailas a Falla, bailas a Turina, bailas a...esos son clásicos españoles y por eso se llama Danza Clásico Español (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Por otra parte, en el entorno formativo y académico, así como en el escénico por parte de las nuevas generaciones, se tiende a utilizar preferentemente la terminología propuesta por los conservatorios de Danza en referencia a las cuatro formas establecidas que conforman la Danza Española: Escuela Bolera, Folclore, Flamenco y Danza Estilizada¹²¹. En este sentido en el entorno profesional, artistas de generaciones anteriores todavía siguen utilizando el término “Clásico Español” en lugar de “Danza Estilizada” en base a llevar en su repertorio piezas de música clásico española, como por ejemplo Carmen Cubillo al hablar del repertorio de su compañía¹²² expone: *En todos mis espectáculos siempre ha habido Folclor, Escuela Bolera, Clásico Español y Flamenco* (Carmen Cubillo en Elvira Esteban, 2011, p. 10).

En el ámbito de la investigación cabe considerar la terminología utilizada por Segarra y Barrios en sus tesis doctorales respectivamente. Barrios, en su tesis “La representación de la Danza Española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico” se adhiere a la terminología adoptada por los conservatorios de danza para referirse a las cuatro formas que integran la Danza Española: escuela bolera, folclore, flamenco y danza estilizada, si bien para referirse a esta última también utiliza el término “danza española estilizada”, a igual que lo hace Segarra (2012) en su tesis doctoral reflejándose ya en el propio título “Antonio Ruiz Soler y la

¹²¹ Esta ordenación la llevó a cabo Mariemma en 1969, cuando se creó la cátedra de Danza Española, en la entonces Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid

¹²² Entrevista realizada por Elvira Esteban a Carmen Cubillo, y publicada en la revista *Danza en Escena*, nº 33, julio-agosto-septiembre, 2011, pp. 7-10.

Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género”. Cabe reseñar el análisis que realiza Segarra en la revisión bibliográfica (en el apartado estado de la cuestión (pp. 20-31)), sobre la diferente terminología utilizada, para referirse a la Danza Española estilizada, en particular, en la producción literaria nacional e internacional (Puig Claramunt, La Meri, Marrero, Ivanova, Lalaglia, Matteo, Mariemma, Salazar y Bonilla). También alude, al predominio del término “clásico español” *en el lenguaje profesional durante varias generaciones de artistas, hasta bien entrada la década de los años noventa, cuando se difundieron masivamente las ideas de Mariemma* (2012, p. 24). Respecto a esta difusión de las ideas de Mariemma, y en consecuencia el predominio del término “danza estilizada” sustituyendo al término “clásico español” (utilizado en el entorno profesional) consideramos que tiene su origen en base a la coyuntura producida, por una parte, por el profundo cambio que se produce en la organización de la enseñanza de la Danza Española con la implantación de la LOGSE ¹²³, que la centraliza a nivel profesional en los conservatorios; por otra parte, por la desaparición paulatina del sector profesional de los ballets de clásico español hasta entonces en activo.

Tras este análisis realizado, podemos concluir que, actualmente, en el contexto socio-cultural la confusión terminológica existente alrededor del concepto de Danza Española responde a la falta de conocimiento de la misma. En el ámbito de la Danza Española, actualmente, impera la terminología impuesta por los conservatorios de danza, si bien las anteriores generaciones todavía emplean una variedad terminológica que consideramos, que más que presentar confusión, denota la variedad, riqueza y complejidad de las características de la Danza Española. rasgos distintivos del desarrollo y evolución de la Danza Española, es decir, los diferentes términos responden a diferentes matizaciones, características y relaciones

¹²³ Es importante apuntar que la publicación de la LOGSE, en 1990, y su implantación en 1992, supone una nueva etapa en la enseñanza de la danza. La formación de los bailarines -que hasta entonces se daba en más de un 90% en escuelas privadas y con maestros que habían sido profesionales de la Danza Española escénica, dado que podían obtener el título a través de los exámenes libres- se va a dar mayoritariamente en los conservatorios, a causa de la desaparición de los exámenes libres y, por tanto, la imposibilidad de obtener el título sin asistir al conservatorio. Esta situación provoca que el lenguaje utilizado hasta entonces por el sector profesional se reemplace por el utilizado e impuesto en los conservatorios, por lo que el término “clásico español” pasa a ser sustituido por el de “danza estilizada”, salvo algunas excepciones, en escuelas privadas o clases impartidas por maestros de generaciones anteriores.

contextuales históricas (políticas, culturales, sociales-artísticas) que se reflejaban en las sucesivas etapas evolutivas que ha ido experimentando la Danza Española.

Dado el objeto de estudio, y entre los objetivos propuestos el de dar voz al sector profesional de la Danza Española, se ha optado por adoptar la terminología que se utilizaba en el entorno profesional de la época acotada.

1. 2. 4. La Danza Española teatral versus la Danza Española escénica

En cuanto a la terminología empleada para referirse a la Danza Española desarrollada en el ámbito escénico -profesional- también encontramos una cierta ambigüedad y falta de unanimidad y criterio.

Algunos autores de la época utilizan el término “danza teatral” para referirse no al baile que se representa en el teatro, sino a la danza como producto de una estilización del baile a través de una técnica, Gasch, en el capítulo “Danza Teatral” (1946, p. 155) aborda la definición:

La danza teatral española es el balbuceo instintivo de las manifestaciones populares civilizado por el estilo. Es lo que Argentina y Escudero han hecho en el baile, García Lorca en la poesía, Falla en la música” (p. 259)... una cosa es el baile flamenco, baile del pueblo, y otra la danza de teatro. (1946, p. 260)

En estudios enfocados al desarrollo histórico de la Danza Española durante el siglo XX ¹²⁴ -y concretamente en el periodo acotado por nuestro trabajo- observamos que se hace referencia tanto a la “danza teatral española” como a la “danza escénica española”- Así podemos leer: *el repertorio más habitual de danza escénica española se suele distribuir en bailes y ballets* (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p 336) y *durante los tres primeros cuartos del siglo XX es muy frecuente que en los programas de danza teatral española se incluyan algunas piezas... inspiradas en la tradición popular* (p. 337); *la danza escénica española es sólo un lenguaje que utiliza distintos elementos que provienen de distintos estratos*

¹²⁴ Véase, por ejemplo, Martínez del Fresno, Beatriz y Menéndez Sánchez, Nuria (1999): “Siglo XX” en *Historia de los espectáculos en España* (Coord. Amorós, Andrés y Díez Borque, José Mº). Madrid. Ed. Castalia S.A. Pp 335-372.

(Ruiz Mayordomo, comunicación personal, 17 de marzo, 2008). En cualquier caso se remiten a la Danza Española desarrollada preferentemente en el espacio escénico teatral.

Por otra parte, profesionales de la Danza Española en sus manifestaciones hacen referencia a otros espacios escénicos en los que han desarrollado su carrera profesional. Así Pacita Tomas, Silvia Ivars, Tona Radely, Los Goyescos, Miguel Prada, Juan Mata, José Gutiérrez, entre otros, constatan que otros espacios escénicos diferentes a los teatros como salas de fiestas, music-hall, teatro-circo, casinos, restaurantes, plazas de toros, parques de atracciones, o la televisión, por ejemplo, suponían una importante fuente de trabajo para los profesionales de la Danza Española. Por tanto podemos afirmar que en general se obvia otros espacios escénicos en los que se desarrolla la Danza Española que no sea el teatro.

Dado que se van a estudiar las manifestaciones de la Danza Española en diferentes espacios escénicos, se va a utilizar el término “Danza Española escénica”.

1. 2. 5. La Danza Española escénica: oficio artístico

Si nos planteamos qué, cómo y por medio de qué se percibe la Danza Española, es obvio que es a través del espectáculo y de la escena el primer y básico nivel por el que la cultura y la sociedad establece un primer contacto y percepción de la misma, por lo que creemos necesario realizar una puntualización sobre el concepto de Danza Española escénica. Estamos de acuerdo con Ruiz Mayordomo cuando plantea:

Hemos de establecer tres estratos diferenciados para la danza: el teatral, el académico (de las escuelas) y el popular. Una misma danza puede encontrarse en los tres conformando tres realidades distintas que a menudo son confundidas (Ruiz Mayordomo, 1999, p. 323).

En relación a esta confusión que apunta y realizando una extensión a la Danza Española, podemos afirmar que cuando hablamos de Danza Española hablamos generalmente de la Danza Española escénica.

La danza escénica está ligada a su dimensión artística. Es la danza creada con un planteamiento previo para ser representada en un espacio escénico y para

ser contemplada por un público. Se establece una comunicación con el público. A este respecto Bejart expresa:

De ese centro (se refiere al escenario) debe irradiar la belleza de la vitalidad y de la energía transferida, en el caso del bailarín (o del actor o del músico), a aquello que llamamos público, el otro... la alegría de crear sobre el escenario, la verdad del movimiento sentido por el cuerpo y no visto a través de un espejo, la potencia dinámica del agujero negro de la sala donde, un día (lo esperamos siempre), un público vendrá a anidar... El estudio es útil para la enseñanza. Pero para crear la verdadera dinámica de la danza sobre mi cuerpo, el escenario me da una autenticidad más completa¹²⁵ (Bejart, 2005, pp. 27–51).

Aunque la danza escénica está ligada a la codificación de pasos, a la técnica, no por ello debe alejarse del carácter ritual de la danza.

La Danza Española, al subir al escenario, conlleva un nuevo tratamiento de los elementos, de los componentes que va ligado, por una parte a una intervención y necesidad de la técnica, es decir, del estrato académico, y de otro lado a la interacción con el lenguaje escénico y los elementos del espectáculo. Sobre la necesidad de tener en cuenta los recursos de la puesta en escena, como la iluminación, Mariemma expresa:

El gesto se dibuja en el espacio, e inmediatamente se extingue para dejar el lugar al que le sigue. Varios gestos consecutivos es movimiento, y la danza se forma en el espacio con el movimiento. Con movimiento y luz. No es posible que se afirmen plásticamente los movimientos sin el servicio de la luz que los revele y que pueda crear en el espacio una atmosfera, como los sonidos crean el clímax musical en el tiempo (Mariemma, 1997, p. 65).

Sobre el origen de la danza escénica, M^a José Ruiz Mayordomo (2009) apunta cómo los moriscos nos dejaron el embrión de lo que hoy conocemos como danza escénica. La evolución de la Danza Española escénica va de la mano de la evolución social, cultural, política y económica, a igual que la evolución de las otras artes escénicas.

¹²⁵ Queremos apuntar cómo en la dinámica de trabajo de los ballets de clásico español del sector profesional de la Danza Española escénica que estudiamos, era usual el montaje de nuevas coreografías en el propio escenario donde se actuaba por la noche, dada la continuidad temporal de los contratos que disfrutaba.

Un concepto asociado a la Danza Española escénica es el de la técnica. Existe un amplio debate en torno a la necesidad y protagonismo de la técnica en la danza, relación arte-técnica, sobre todo cuando se habla de flamenco o de folclore, pero dicho debate no tiene razón de ser cuando se contextualiza en el ámbito escénico, en el que es necesaria como instrumento, como medio, aunque nunca como objetivo o fin. Así con respecto a la “visibilidad” de la técnica en la Danza Española escénica, comentaba Antonia Mercé:

Y lo curioso es que la técnica –tan substantiva en la danza- tiene, en apariencia, que desaparecer al bailar, pues de no suceder así la hermosura del baile sufriría notablemente... Sin embargo la técnica, invisible para el espectador, olvidada en esos momentos por la misma artista, corre por debajo de su arte como una veta de agua que hace jugosa y tierna la expresión, la geometría del baile (Gasch & Pruna, 1946, p. 260).

Podemos concluir que la Danza Española escénica, se refiere a la Danza Española creada con la intención de representarla en un espacio escénico para ser contemplada por un público, y, por tanto, además de integrar el estrato académico, está ligada al lenguaje escénico, a los recursos y elementos del espectáculo teatral; va a estar relacionada con las diferentes disciplinas propias del espectáculo: puesta en escena, dramaturgia, escenografía, iluminación y lenguaje escénico. Esta ligada a su dimensión artística. Por otra parte, la praxis profesional de la Danza Española escénica está relacionada con otras disciplinas artísticas y en parte determinado por el contexto social, político, económico y cultural en el que se desarrolla.

En el estudio del desarrollo y evolución de la Danza Española escénica, en el periodo acotado, proponemos que resulta importante la consideración del concepto “oficio artístico” en tanto que va a facilitar una aproximación más comprensiva de las características que constituían la piedra basal sobre la que se construía el desarrollo de la praxis profesional en aspectos como la formación de los bailarines, procesos de creación coreográfica, reinterpretación de repertorio, estructura de interna de las compañías, condiciones laborales, etc.

Por una parte, el concepto de “oficio artístico” nos acerca a la forma de “aprender el oficio”, el aprendizaje a través de la praxis en el entorno laboral; por otra, oficio, del latín *officium* se define como “ocupación habitual” que entronca

directamente con una de las características del sector profesional que estudiamos, ya que su práctica laboral se desarrollaba prácticamente a diario como se comprobará al estudiar las trayectorias profesionales de los ejemplos seleccionados. Así mismo, se liga concepto de “conocimiento”.

En consecuencia el concepto de “oficio” aplicado a la Danza Española escénica incide básicamente en los siguientes aspectos:

- El tipo de formación de los bailarines, que se realiza preferentemente en base a la complementariedad entre una formación de escuela y una formación práctica en el entorno laboral. La libertad del alumno -futuro profesional- en la elección de sus maestros incidía a favor del desarrollo personal de sus inquietudes profesionales y artísticas.
- El *modus operandi* en el proceso creativo coreográfico y en los ensayos, - clases, montajes de nuevas coreografías, repaso de las establecidas-. Hay que considerar que en muchas ocasiones los contratos al ser de larga duración ocasionan que se desarrollaran de forma simultánea las clases – para “no enviarse”-, los ensayos, y el montaje/creación de nuevas coreografías.
- La representación escénica de la obra coreográfica, que entraña una red relaciones interdisciplinarias e interprofesionales de un amplio y diverso espectro.
- La ética establecida en el entorno profesional. El conocimiento de las características, normas, en el entorno profesional escénico en general y de la Danza Española escénica en particular.

Las características y circunstancias en las que se desarrolla la Danza Española escénica en tanto oficio artístico conlleva tanto relaciones de tipo profesional como de tipo humano tanto con los integrantes del propio ballet - bailarines, coreógrafos, directores o “jefes” de las compañías/ballet.-; con los profesionales de otras disciplinas escénicas -iluminación, escenografía, tramoyistas, etc.- y otros géneros escénicos -música, teatro, cine, circo, otros géneros de danza –

moderno, jazz, clásico, etc.-, lo que comporta un enriquecimiento profesional y personal.

En este contexto de “oficio” el proceso creativo coreográfico el dualismo mente/cuerpo cartesiano deja de tener sentido. En cuanto al dualismo existente entre la relación social e imaginación, la relación de los condicionantes sociales en el proceso creativo, desde una perspectiva eminentemente relacional, cabe hacer referencia a la síntesis¹²⁶ que realiza Muntanyola (2012, pp. 150–154) sobre las conclusiones de diferentes estudios sobre el proceso creativo, en psicología social, basados en los descubrimientos en la actividad situada¹²⁷ y el conocimiento distribuido¹²⁸. Entre otras conclusiones, recoge que no pensamos de forma aislada a nuestro entorno, la manipulación de herramientas (en el caso de danza, el cuerpo) es central en el proceso mismo de creación, la consideración de la actividad creativa como el producto de un intercambio local entre agentes, herramientas y condiciones físico-sociales, y la comprensión de un sistema cognitivo complejo con normas culturales específicas de funcionamiento (contexto).

Los productos creativos, desde la escultura hasta la coreografía, nacen de la interacción entre el individuo y su entorno social más inmediato, que empieza con su propio cuerpo y el de otros. Y así en el ámbito de la creación coreográfica se tienen en cuenta los condicionantes sociales tanto del observador como del productor ... la bailarina y el coreógrafo construyen sus opiniones, evaluaciones y juicios sobre lo que vale o no en danza a partir de sus experiencias profesionales y personales. Por tanto, en nuestra perspectiva la creación coreográfica en danza es un producto que emerge de la interacción de bailarines, coreógrafos, técnicos y otros miembros de la compañía (Muntanyola Saura, 2012, p. 151)

¹²⁶ Como marco teórico en el que apoya su propuesta metodológica para abordar el estudio del entorno de la danza, véase Muntanyola, D. (2012): “Metodología y software para la investigación social en danza” en *Líneas actuales de investigación en Danza Española*. Fundación Nebrija, Madrid, 2012.

¹²⁷ (Zhang & Norman, 1994), (Kirs, 1995, 2011 & Maglio, 1994), Clark (2001, 2008) (Kirsh, 2007).

¹²⁸ Hutchins (1995, 2006), Knorr Cetina (1999), Hollan et al. (2000), Cicourel ((1990, 2006), Giere y Moffat (2003), Murphy (2004), Alac (2005), Williams (2006), Rogers (2006), Lozares (2007).

1. 2. 5. 1. Diferencia del tratamiento coreográfico de la Danza Española en los entornos escénicos y formativos

Como se ha tratado anteriormente, la Danza Española en un lenguaje que tiene un vocabulario, una sintaxis y un repertorio propio. Si bien está establecido una rigurosidad a nivel académico en cuanto al respeto de la transmisión de dicho repertorio, en el ámbito escénico se proyecta la libertad creativa coreográfica. En este sentido es curioso cómo a veces se confunde y lo que se aprende a nivel escénico se traslada a nivel académico, en base al concepto de oficio, es decir las libertades en la utilización del lenguaje coreográfico de la Danza Española, llevan como consecuencia en determinadas ocasiones romper las normas escolásticas académicas de la misma (a nivel de estructura, características estilísticas, inclusión de vocabulario de otros géneros de danza, etc.) y si no se ha tenido una formación paralela de la misma, a la hora de dedicarse a la enseñanza se aplica lo aprendido en el oficio. Por ejemplo en un determinado espectáculo se puede montar un bolero, que por cuestiones creativas o de circunstancias, se realice con cuatro coplas, pero a la hora de enseñar el bolero se tendrá que montar con tres, pues es una de sus características. Así mismo la consideración del tipo de espacio, la distancia con el público, recursos humanos y materiales, etc., comportan diferencias de tratamiento coreográfico y de interpretación.

En el ámbito formativo, en las aulas de ensayo, la propuesta y realización de trabajos de creación y composición coreográfica, se plantean en muchas ocasiones en base a unas condiciones ideales que en la realidad laboral, en muchas ocasiones, no se van a dar. Así por ejemplo como planteamiento, se puede montar una obra coreográfica de Danza Española con la intervención de 16 bailarines, número de bailarines que puede ser posible gracias a la colaboración de compañeros, pero que en la realidad laboral, casi por seguro será inviable económicamente.

El diferente tratamiento coreográfico en la Danza Española en el entorno formativo y en el entorno escénico profesional (laboral) reside fundamentalmente en varios aspectos:

- La consideración de la diferente tipología de los espacios escénicos.
- La consideración de los diferentes posibilidades de recursos de puesta en escena: iluminación, escenografía, etc.
- Presupuesto económico, según el número de bailarines, (cotizaciones, salarios, dietas, vestuario, etc.)
- Mercado laboral: gustos y modas, tipos de público,
- La consideración de un contexto social, cultural y político que incide en tanto en el proceso de creación como en la representación escénica

En base a lo antedicho se reafirma la diferencia entre el concepto de Danza Española y Danza Española escénica.

1. 2. 6. Danza Española – Cultura Española

Dada la magnitud del tema propuesto en este apartado, nos proponemos presentar un apunte en cuanto pueda justificar al contexto sociocultural como uno de los factores más determinantes en el desarrollo y evolución de las características formales, esenciales y estéticas de la Danza Española y a ésta como parte consustancial de la cultura española.

Factores geográficos e históricos -políticos, económicos, sociales y culturales- han influido de manera determinante en el desarrollo y evolución de la Danza Española: han provocado una heterogeneidad y diversidad cultural que la ha dotado de una riqueza formal y estilística única: *“Decidme cómo baila un pueblo y os diré si su civilización está sana o enferma”* (en Colomé, 2007, p. 189). Estas palabras de Confucio reflejan la conexión intrínseca de la danza con la actividad del hombre y por tanto con su cultura. Estamos de acuerdo con Colomé cuando en relación a las palabras de Confucio expone *porque la danza tradicional es como una especie de palimpsesto en el que se inscriben los signos fundamentales de una cultura* (Colomé, 2007, p. 190).

El concepto de Danza Española va ligado al contexto sociocultural en el que se ha ido desarrollando. M^a José Ruiz Mayordomo a este respecto expone y resume:

España es un calidoscopio de culturas, por lo que es imprescindible asumir el entorno geográfico y etnográfico en el cual nace y se desarrolla la danza. En términos generales podemos distinguir tres: la árabe oriental, la judía y la cristiano-germánica (hoy conocida como europea) sobre una base fenicia y grecorromana profundamente enraizada. La consideración de todas ellas y la permeabilidad de sus relaciones culturales y políticas proporcionarán las claves para entender las aparentes contradicciones tan características en la historia de la Danza Española (Ruiz Mayordomo, 1999, p. 274).

Siguiendo la perspectiva sociocultural nos parece muy acertada la puntualización que realiza Ruiz Mayordomo (17 de marzo, 2008):

La Danza Española desciende directamente de la interculturalidad. España es un calidoscopio de culturas... La Danza Española y la cultura española se han enriquecido interculturalmente e intercomunitariamente. A esta interculturalidad debemos sumar las diferencias culturales según el estatus social. Así podemos distinguir entre una cultura baja y una cultura alta. La cultura baja correspondería a una clase social baja (clase cultural baja) correspondiente a las capas sociales populares y la cultura alta correspondiente a una clase social alta, clase cultural alta. En términos de danza estaríamos hablando de una danza popular, y, en su día, de una danza de Corte. Ya en el Siglo de Oro a través del teatro hubo una retroalimentación entre la danza popular y las danzas de Corte (de los maestros de baile). Esta retroalimentación va a tener continuidad hasta la actualidad: la danza popular, (folclore, flamenco) y la danza académica (Ruiz, comunicación personal, 17 de marzo, 2008).

Pero a su vez la Danza Española ha incidido en la cultura. A este respecto José Blas Vega argumenta:

Numerosas pinturas rupestres repartidas por toda la geografía española, han dejado huella de los primeros rituales dancísticos y del contenido mágico y religioso de los mismos, como manifestación de uno de los pueblos de mejor actitud y dotación, y que bajo los signos de la originalidad y de la variación han dado fe a través de todas las épocas. Esta cultura de la Danza Española ha dejado bien patente su incidencia histórica en todas aquellas manifestaciones que constituyen propiamente la cultura española (Blas Vega, 1997, p. 11).

Los diferentes pueblos que se han asentado en la península Ibérica han contribuido en la conformación de los fundamentos de la Danza Española (Ivanova, 1972, pp. 47–75): celtas, iberos, tartesos, fenicios, hebreos, griegos, cartagineses, romanos, visigodos, árabes, bereberes, mozárabes, moriscos, judíos, gitanos. Por

otra parte las relaciones con países del entorno como Francia e Italia, o con América, en cuanto a la mutua influencia a nivel coreográfico, también han contribuido a dicha conformación. De esta manera, a lo largo de la historia cultural de España se ha ido determinando en el espacio y en el tiempo la evolución en el desarrollo de las formas y estilos de la Danza Española.

A igual que podemos leer las huellas que han dejado estos pueblos en manifestaciones culturales y artísticas como la arquitectura, la pintura, o la literatura, podemos leerlas en la danza, Para Colomé (2007, p. 190): *Las danzas facilitan una lectura –singularmente asequible- de una sociedad y su gente*. Así podemos afirmar que la Danza Española, en cuanto patrimonio coreográfico español supone un reflejo y catalizador de la sociedad española.

Desde el punto de vista de lenguaje coreográfico, la danza está íntimamente relacionada con otros lenguajes artísticos, como la música o la pintura y, por tanto, inmersa en un determinado contexto artístico y cultural como apunta Antonio Álvarez Cañibano (1998, p. 14):

Los lenguajes musicales, coreográficos y plásticos obedecen, casi siempre, al entorno estético y cultural de su momento (Álvarez Cañibano, 1998, p. 14).

Estos entornos culturales están enmarcados en unas épocas históricas, de forma que se establece un cierto paralelismo entre las épocas históricas (en cuanto al contexto político, social, económico y cultural) y los periodos más significativos de la evolución histórica de la Danza Española desde sus inicios y orígenes hasta la actualidad; los momentos decisivos en el desarrollo de la misma están ligados a momentos culturales importantes:

- Edad Antigua, Grecia y Roma. Fundamento de la Danza Española.
- La Edad Media y el Renacimiento: danzas árabes, mozárabes, moriscos y gitanos.
- El siglo de oro: zarabandas, folías, canarios, etc. Mestizaje.

- El Barroco. Codificación del vocabulario de pasos y bailes atendiendo a la profesionalización.
- Siglo de las Luces: la Tonadilla Escénica.
- Siglo XVIII. Romanticismo, Nacionalismo: La Escuela Bolera, los bailes nacionales, la Zarzuela.
- Siglo XIX.
- Siglo XX: Antonia Mercé.
- El Modernismo hasta la Guerra Civil de 1936: Encarnación López, Vicente Escudero
- La Dictadura de Franco: Pilar López, Carmen Amaya, Antonio, y el folclorismo, Festivales de España. Los Ballets de Clásico Español.
- Desde 1978, hasta finales del siglo XX: El Ballet Nacional de España. Continuación de los Ballets de Clásico Español.
- Inicios siglo XXI. Desaparición de un gran número de Ballets de Clásico Español. Mínima visibilidad de la Danza Española escénica, frente al predominio del Flamenco, quedando como representantes de la misma el Ballet Nacional de España y algunas compañías privadas, que subsisten difícilmente.

Si bien cada periodo supone un eslabón en el desarrollo de la Danza Española, algunos momentos son cruciales por su gran repercusión en su conformación a nivel estético y formal.

Es inevitable que la relación de la Danza Española con la cultura española nos lleve al concepto de identidad.

La búsqueda de la identidad no es un capricho, sino una necesidad de andar hacia el futuro con zapatos viejos. Cuando se habla de los pueblos, no se puede olvidar a quienes en ellos han participado en su formación emocional (Távora, Murillo, & Romero, 1998, p. 39).

Tenemos que puntualizar que esta identidad en su base referida a una identidad cultural y directamente relacionada con el ámbito sociocultural, a veces ha sido referida a una identidad nacionalista política promulgada desde el ámbito político, y por tanto siendo utilizada como instrumento de propaganda política. Esta diferente perspectiva se constata por ejemplo en la búsqueda de esa identidad cultural por parte de los lenguajes coreográfico, musical, o plástico (Álvarez Cañibano, 1998, pp. 13–23) en la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936), en oposición a la utilización de la identidad cultural como instrumento de propaganda política en el periodo de la dictadura de Franco (Casero, 2000, pp. 49–55).

Desde nuestra perspectiva, más que hablar de la interacción Danza Española-cultura española, se debería hablar de la interrelación de la Danza Española con otras manifestaciones culturales y artísticas, pues como se está constatando forma parte de la cultura misma. En esta línea, es de resaltar el papel que tuvo la Danza Española, a través de sus figuras más importantes, en la llamada Edad de Plata de la cultura española (1868-1936), caracterizada por la calidad y el protagonismo de los intelectuales, literatos y artistas del periodo¹²⁹. La interrelación entre las diferentes manifestaciones culturales va a propiciar la consolidación del ballet español como género escénico. Integrado en este periodo cultural, se va a desarrollar la llamada edad de plata de la Danza Española (1915-1939) y la definición en el ámbito teórico-práctico de las cuatro formas de la Danza Española-folclore, flamenco, escuela bolera y danza estilizada-, iniciándose la creación de un gran repertorio de ballets españoles.

1. 2. 6. 1. La Danza Española–Majismo-Goya

Factores sociales y culturales en torno a la época y figura de Goya han sido determinantes en la historia de la Danza Española. Fernando A. de Sotomayor hace referencia a esta relación:

El baile popular español, en uno de sus aspectos, que ya tiene el calificativo de goyesco, es, en efecto, un reflejo de una época que dio

¹²⁹ Véase apartado 1. 3. 1. Antecedentes. La Edad de Plata.

un carácter anímico y genuinamente español a la danza, sin que deba confundirse con la española de pandereta. Goya era una cosa muy seria, y todo lo que de él arranca o sugiera tiene profundas raíces en el alma española (A. De Sotomayor, 1953, p. 97).

La relación danza-majismo-Goya, queda plasmada no solamente en el desarrollo del movimiento, sino en la estética de la imagen corpórea a través de la indumentaria, así como en la inspiración en la creación coreográfica y puesta en escena.

En la segunda mitad del siglo XVIII, con la llegada de Carlos III, Madrid pasa a ser Villa con aire de auténtica Corte produciéndose dos fenómenos culturales que van a caracterizar la sociedad de entonces: El Grupo de los Ilustrados, formado por hombres cultivados (nobles, hombres de ciencia, gobernadores, etc.) educados en ideas y gustos franceses para los que las costumbres populares de España eran una ignominia; y El Majismo, al que pertenecía la gran mayoría del pueblo, sumergido en lo castizo, impregnado de él, de su entusiasmo y que lo adopta como forma de vida, en contraposición con el afrancesamiento se percibe en las clases de élite.

Pero lo curioso de este majismo, con su modo peculiar de vestirse, de moverse, de bailar, de recitar, con sus actividades desafiantes, descaradas, llenas de altivez y desgarro, fue imitado por las personas mas ilustres de la Corte causando gran impacto en los visitantes extranjeros. Desde luego, estos viajeros no solían fijarse en los minués y contradanzas difíciles foráneos, sino en aquella otra música y bailes bien distintos, que en vez de violines, utilizaban guitarras, bandurrias, laúdes y castañuelas en el acompañamiento de fandangos, boleros, seguidillas, bailes de fiesta al aire libre, de tablao y de taberna.¹³⁰ La generalidad y la intensidad de la práctica del baile en Madrid hacen que Rodríguez Solís defina esencialmente a la maja *como buena española se moría por la música y como buena madrileña sentía pasión por el baile* (Rodriguez Solis, 1889, p. 83).

En este periodo se va a cristalizar la Escuela Bolera, base esencial de la Danza Española.

¹³⁰ Respecto a estas danzas españolas, podemos encontrar descripciones de las mismas, y de los ambientes en los que se desarrollaban, en el libro *Viaje por España*, de Charles Davillier y Gustavo Doré.

1. 2. 6. 2. La Danza Española y los toros

Otra relación a destacar en el binomio cultura-danza es la establecida entre la Danza Española y los toros, marcada fundamentalmente a través del mundo del flamenco.

Resulta necesario e interesante apuntar cómo el arte del toreo, atendiendo especialmente al cuerpo del torero, sus gestos, actitudes, movimientos y poses, así como a su vestimenta, está relacionado en la conformación y desarrollo de la Danza Española. Esta relación viene sustentada por una serie de factores sociales, contextuales, humanos, formales y estéticos. Como apunta y recoge José Blas Vega (2002, pp. 475–502) sobre las afinidades artísticas y humanas entre el toreo y el flamenco existen gran número de textos y teorías como las propuestas por Anselmo González Climent, M. Martínez Herrero, García Durán, J. Montero Alonso o Luis López Ruiz, que junto con otros trabajos de menor importancia han dado pie a un corpus que se ha constituido en una voz propia y teoría aglutinante, que bajo el nombre de Tauroflamencología quedó definida en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Blas Vega & Ríos Ruiz, 1988):

Conjunto de similitudes estéticas y de talante humano, entre el arte del toreo y el arte flamenco. Estas similitudes tienen su más aparente reflejo en las semejanzas del vestido o traje de luces de los toreros y la típica indumentaria de los artistas flamencos, principalmente la de los bailaores, así como la similitud de los desplantes, juego de brazos, quiebros de cintura y otras actitudes, que caracterizan algunos momentos de la interpretación de ambas artes. Pero la analogía más profunda entre toreo y flamenco radica en el sentido afín de concebir, sentir y realizar el arte por los artífices de estas dos artes tan españolas, poniendo de manifiesto motivaciones anímicas muy comunes. Algo que también se denota en los verdaderos aficionados, y que llega hasta el intercambio de vocablos en el lenguaje, sobre todo en la adjetivación, de la tauromaquia y de la flamencología. Las razones de estas claras relaciones están originadas en las particularidades espirituales y sociales de toreros y flamencos: su procedencia de un mismo ámbito, andaluces en su mayoría por regla general, y su tendencia a mantener, por encima de todo lo que sea coyuntural, unas costumbres y características vitales propias, tanto por raza como por tradición.

En esta definición se hace referencia a la relación existente a diferentes niveles: socio-cultural, humano, formal y estético. Desde sus orígenes han compartido lugares de encuentro y convivencia (mesones, tabernas, ventas, los

café cantantes del siglo XIX, tablaos...), espacios escénicos, relaciones a nivel empresarial, humano, artístico, amoroso y por tanto la mutua influencia en la estética y forma de la lidia y el baile. Como apunta Blas Vega:

Como imagen y motivo, lo taurino ha producido una ingente creación flamenca a través de la literatura, la música, el baile, el teatro y la pintura, lo que supone toda una valoración artística y un reconocimiento especial para esta relación tauroflamenca (Blas Vega, 2002, p. 486).

Y realiza un breve repaso sobre cómo esta incidencia de lo taurino queda reflejada en las coplas (cancioneros), la canción andaluza tradicional, la poesía, la narrativa, la música, el teatro y en la pintura citando ejemplos como la generación del 27, Ramón, J. Sender, Távora, Sanlúcar, o el costumbrismo y la pintura romántica del siglo XIX.

Prestando una atención especial a la relación del toreo con el baile, es interesante lo que Vicente Escudero expone:

El toreo tiene mucho de baile y no se crea que con esto quiero hacer un “chiste”, ya que el baile español no es sólo movimiento; el flamenco sobre todo está lleno de actitudes estáticas, y no olvidemos que en él también se emplea la palabra “desplante”. A la zapatilla de un torero, cuando cita al toro, para arrancarle un redoble a la arena, sólo le falta tener tacón. Un “farol”, es en realidad una vuelta “quebrada” (del baile); el torero por “chicuelinas” tiene mucho de careo de las “Sevillanas”; y un “molinete” es una auténtica vuelta flamenca. Pero, sobre todo en la suerte de las banderillas cualquier observador podrá descubrir, en sus evoluciones, actitudes y hasta en el ritmo que el torero imprime al toro, mil cosas del baile español. Con ellas podría muy bien componerse un “ballet” completo. Bailes sueltos se han bailado mucho. Yo mismo hace años bailaba uno que, en el fondo, no era sino toreo de salón mezclado con técnica flamenca. La “Argentina” hizo célebre su interpretación de la “Corrida”, de Valverde, estrenada anteriormente por Antonio Bilbao y en la que ella, con sus “palillos” creaba tal atmósfera taurina, que nos parecería estar presenciando auténticas faenas de capa y muleta (Vicente Escudero, 1947, pp. 85–86).

La relación del toreo y el baile tiene sus antecedentes en el siglo XVIII; ya en la Escuela Bolera, bailes como El Vito, La malagueña y el torero y La vuelta corrida,

reflejan esa relación estética y formal¹³¹. También de este siglo data la simulación taurina escenificada que se mantuvo hasta la primera década del siglo XX *cuando en los salones de las varietés hacían furor las bailarinas, bailaoras y cupletistas que actuaban con vestimenta y adornos taurinos* (Blas Vega, 2002, p. 492). A finales del siglo XIX podemos encontrar cómo en la propaganda de los espectáculos de los teatros y cafés cantantes, hacen referencia a la forma de bailar incluyendo términos taurinos¹³².

La relación e influencia de lo taurino en el baile ha seguido vigente durante todo el siglo XX y sigue permaneciendo en la actualidad tanto a nivel creativo como interpretativo. Por nombrar algunos ejemplos podemos citar a Antonio con su ballet flamenco *La taberna del Toro*, la estética de Antonio Gades, Antonio Canales con su ballet flamenco *Torero*, o a las bailaoras Matilde Coral, Pepa Montes o Blanca del Rey que han recreado con sus mantones lances toreros.

En una línea vanguardista, enmarcado en el género danza-teatro, proponemos, mención especial, la que responde a Salvador Távora al frente de *La Cuadra*, *...la tauromaquia aparece en casi todas las obras de Salvador y, sobre todo, en Piel de Toro, Carmen, y Don Juan en los ruedos...* (Díaz Pérez & Carrasco Benitez, 2005, p. 60). Queremos centrar su atención en cuanto al planteamiento contemporáneo que realiza en el desarrollo de la temática taurina. Si bien el tema taurino es una de las constantes en la obra de Távora, la forma de tratarlo, el lenguaje formal y estético desarrollado (conjunción del lenguaje de la Danza Española y el lenguaje dramático), la conexión con la dramaturgia, una puesta en escena teatral particular y rompedora, su contextualización en conexión con la tragedia y el teatro griegos, su conceptualización como ritual, su búsqueda de las raíces, tiene como consecuencia el alejamiento del tópico.

En su trabajo en Piel de Toro, frente a la concepción de la tauromaquia como espectáculo sangriento, bárbaro y de pueblo analfabeto, Távora lo

¹³¹ Se describe el desarrollo coreográfico de estos bailes, así como la indumentaria y el uso del capote en los mismos, en la obra *Tratado de bailes*, de José Otero (1912, pp. 179-199), publicada en Sevilla, donde fue reeditada en 1987, en edición facsímil, por la Asociación Pareja Obregón

¹³² Véanse ejemplos en (Blas Vega, 2002 p. 492).

reivindicaba como auténtico ritual expresivo español, tanto que servía para contar su historia (Díaz Pérez & Carrasco Benítez, 2005, p. 121).

También resulta interesante puntualizar la relación entre Picasso y la tauromaquia que desarrolla en su obra *Picasso andaluz o la muerte del minotauro*¹³³, así como Carmen en su versión de espectáculo taurino y flamenco. Nos parece interesante los apuntes que Távara realiza sobre el toreo:

El toreo es un logro popular que muestra la capacidad del andaluz para crear arte de un oficio, el de matarife, y sobre todo el poder de una clase para mostrar sus señas de identidad. En un principio el toro era exclusivo de los caballeros y los de a pie eran los siervos. Pero los de a pie a lo largo de los siglos lograron quitarle la fiesta a los señores y crear el arte del toreo a pie, un arte variadísimo, vivo como pocos y enormemente expresivo de la idiosincrasia nuestra... El toro es un animal mitológico... La relación de la cultura, no sólo andaluza sino también mediterránea, con el toro es un producto de una fidelidad a sus orígenes (Távara et al., 1998, p. 44).

1. 2. 6. 3. Teatro y literatura

La Danza Española ha estado relacionada con el teatro tanto religioso como profano desde sus orígenes: como ritual y como espectáculo. Ha formado parte de su desarrollo en la Edad Media, el Renacimiento, el siglo de Oro, el Barroco, el siglo XIX y el siglo XX, es decir ha estado presente en: el teatro religioso, el teatro profano, el teatro cortesano, el teatro popular, el teatro de colegios religiosos¹³⁴, el teatro dramático y los diferentes géneros del teatro musical (comedia, zarzuela, ópera, variedades, género chico, folclórico).

Esta relación con el teatro, en cuanto espectáculo, toma una variedad de formas, desde estar incluida en el espectáculo a modo de entremés (en las representaciones teatrales del Siglo de Oro), hasta integrarse en un solo lenguaje dramático creándose el género danza-teatro.

Si bien Martínez del Fresno y Méndez Sánchez exponen que *hacia 1974 se produce un cambio radical en el ballet flamenco, emprendido especialmente por*

¹³³ Es interesante el estudio que Díaz Pérez y Carrasco Benítez realizan sobre esta obra.

¹³⁴ Es interesante el apunte que realiza M^a José Ruiz Mayordomo sobre la danza en los teatros de los colegios religiosos, en los siglos XVII y XVIII, y su posible influencia en la literatura (Ruiz Mayordomo, 1999, p. 300).

Antonio Gades, Mario Maya, y José Granero (1999, p. 360), tendencia en la que es significativo la introducción de elementos de danza-teatro, hay que destacar, justificado por su trayectoria profesional, que Salvador Távora ha llevado al máximo la integración del lenguaje de la Danza Española, básicamente del flamenco, en el teatro en cuanto a no tratarlo a modo de traducción, sino como partícipe del fenómeno creativo, como elemento original:

Hay que volver a las raíces: devolverle al teatro sus verdaderos valores: esos valores que la palabra había desplazado erigiéndose en el único elemento de comunicación manejable. El sentido de los ritmos, de los sonidos, y de aquello que en la antigua tragedia griega era el juego del arte en escena, es lo que puede conducirnos a hacer del teatro un acto vivo, popular y sublime; siempre enraizado en la cultura, las formas y los modos de los pueblos donde se concibe la obra o el espectáculo... La vanguardia puede estar perfectamente en el pasado. En las raíces de un pueblo. En el teatro de hoy hay que saber andar hacia delante con los zapatos viejos... El teatro tiene que apoyarse en las raíces propias para ser universal (Távora et al., 1998, p. 45).

En cuanto a la relación entre la Danza Española y la literatura podemos distinguir dos niveles: un nivel en el que la Danza Española se toma como núcleo temático y por tanto fuente de inspiración para la creación literaria; un segundo nivel en el que se utiliza como lenguaje para adaptar obras literarias.

La Danza Española como fuente de inspiración se constata en gran parte de la literatura romántica así como en la creación de argumentos de ballets.

No resultará nada extraño que, desde antiguo, se haya producido una ágil interacción entre el lenguaje de la danza y el de la palabra; entre coreografía y literatura en definitiva (Colomé, 2007, p. 105).

Esta afirmación la argumenta basándose por una parte en la cualidad de la literatura como fuente de inspiración para los coreógrafos y por otra parte en la posibilidad de los coreógrafos para utilizar el lenguaje de la danza para contar historias, o poemas –lírica, épica y dramática-. Por tanto no es de extrañar que el lenguaje de la Danza Española haya sido utilizado para adaptar obras literarias, sobre todo pertenecientes a la literatura española. Si bien en el siglo XX con la creación del concepto del ballet español, se realizan obras coreográficas basadas en obras literarias básicamente españolas, no podemos olvidar su relación con la literatura popular de los romanceros, coplas y letrillas en siglos anteriores. Más

cercanos en el tiempo, resulta interesante la puesta en escena de *Poeta en Nueva York* (de García Lorca) por Rafael Amargo.

Focalizando nuestra atención sobre el BNE, y realizando un breve recorrido por su repertorio (INEM, 2003, pp. 81-153), observamos que ha puesto en escena diferentes adaptaciones de obras literarias que Delfín Colmé¹³⁵ las agrupa en: referidos a los grandes mitos españoles (*D. Quijote*, *Don Juan* y *Carmen*), grandes clásicos (*La Gitanilla* (Cervantes), *La Celestina* (Fernando de Rojas) y *Fuenteovejuna* (Lope de Vega)), otras piezas escénicas más moderna (*El sombrero de tres picos* (Pedro Antonio de Alarcón), *El amor Brujo* (María de la O Lájarraga), *Bodas de sangre* (García Lorca) y *Los Tarantos* (Alfredo Mañas)) y mitos de la literatura universal (*Medea* (Séneca)).

1. 2. 6. 4. Otras artes escénicas: escenografía, iluminación, figurinismo.

Como arte escénico, es obvio que la Danza Española está relacionada con otras disciplinas como la escenografía, la iluminación o el diseño de figurines de vestuario.

Al profesionalizarse, la danza inicia una serie de relaciones con otras disciplinas escénicas, pero es a principios del siglo XX (propiciado por el entorno cultural y artístico en España, y el impacto e influencia de los Ballets Russes de Diaghilev, su criterio de arte total), cuando los diferentes lenguajes musicales, coreográficos y plásticos inician una relación más profunda en el ámbito escénico, convergen en un trabajo común en la creación y puesta en escena del género llamado “ballet español” (Álvarez Cañibano, 1998, pp. 13–23).

A lo largo del siglo XX el diseño de figurines y escenografía estará a cargo de artistas como Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarissas, Picasso, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanans, Beltrán Masses, Mariano Andreu, Emili Grau-Sala, Dalí, Fernando Rivero, Joan Junyer, Carlos Viudes, Eleonor Fine, José

¹³⁵Véase Colomé, Delfín, “*Literatura bailada*” en VVAA (2003) *Ballet Nacional de España, veinticinco años*. INAEM. pp.27-36.

Caballero, Bernard Daydé, Vicente Alarcón, Francisco Nieva, Miguel Narros, Hugo de Ana y Ana Garay, entre otros. (Álvarez Cañibano, Cano, & González Ribot, 1998, pp. 69–142) (Burell, 2003, pp. 81–53) (Murga Castro, 2009).

En relación a la escenografía relacionada con la Danza en el siglo XX cabe mencionar la labor desarrollada por Murga Castro. En su tesis doctoral (2011) *Artistas españoles en la danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)* analiza la obra de los artistas plásticos españoles en la danza entre 1916 y 1939, estructurada en tres periodos: la Edad de Plata (1916-1936), la Guerra Civil española (1936-1939) y el exilio (1939-1962). Muestra desde una perspectiva interdisciplinar la sinergia creada entre bailarines y artistas plásticos.

1. 2. 6. 5. Relación con otras artes: pintura, fotografía, cine

La pintura, la fotografía y el cine en su relación con la Danza Española, han supuesto un importante fondo de documentación en la investigación del desarrollo, la evolución y la historia de la Danza Española.

1. 2. 6. 5. 1. Danza Española-Pintura

La Danza Española en cuanto a la relación con la pintura también presenta ese doble sentido de incidencia, a igual que con la literatura: por una parte como protagonista temática de la pintura; por otra mediante la relación escénica tratada en el anterior punto. Las diferentes manifestaciones de la Danza Española han sido recogidas y plasmadas a través de la pintura, bien como centro de atención, bien como un elemento más en un contexto general.

Cabe destacar en el siglo XIX, la fuerte relación entre la Danza Española y la pintura costumbrista. Artistas extranjeros como Francisco Lameyer, A. Chaman, Bayot, Gustavo Doré¹³⁶ se vieron atraídos a reflejar en sus dibujos y grabados la vida social popular y festera, de la que formaba parte el baile. Los Blanco, Entre los pintores de esta etapa romántica y costumbrista podemos citar a Antonio Cabral

¹³⁶ Suponen una importante fuente de documentación los grabados de Gustave Doré, en DORÉ Gustave y DAVILLIER, Charles (1862): *Viaje por España*, París. Con reedición de la editorial madrileña Adalia (1984).

Bejarano, Carlos Blanco, Juan Colí, los Domínguez Bécquer, Bernardo Ferrándiz y Badenes, etc. (Valdés, 2002, pp. 531–558).

Dentro del grupo de los llamados “pintores luminosos”, un pintor que marca un estilo singular es Julio Romero de Torres que *se decanta por un simbolismo rico en contenido... trata de adentrarse en lo más íntimo del flamenco* (Valdes, 2002, p. 540). En cambio, de Gonzalo Bilbao Valdés afirma (2002, p. 543) *es más estudioso de la atmósfera, del ambiente y de la escenografía que de retratar al flamenco en sus aptitudes más profundas*. Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga son otros pintores que también tratan la temática del mundo del baile. Estos pintores sirvieron de puente a los nuevos conceptos ya adentrados en el siglo XX: Bacarisas, Honheleiter, Solana, Carlos Sáenz de Tejada, Joan Miró, etc.

Respecto a la relación danza-pintura, a igual que la relación danza-literatura, se ha dado una sinergia bidireccional. A igual que la Danza Española ha inspirado a la pintura, ésta lo ha hecho a la Danza Española. Cabe señalar la producción del Ballet Nacional de España, “Sorolla” (2013) inspirada en la colección de los catorce murales en lienzo de Joaquín Sorolla que realizó (entre 1913-1919) como *Visión de España* por encargo de la Hispanic Society of America, en 1911.

Otra forma de expresión relacionada con la pintura en un principio, y más tarde con las artes gráficas, es la cartelería. Muchos los pintores que se adhieren a la creación de carteles publicitarios relacionados con el mundo de la Danza Española. Por ejemplo Sáenz de Tejada, *Cartel de Les Ballets Espagnols*, de 1927 (Murga Castro, 2009, p. 136).

1. 2. 6. 5. 2. Danza Española-Grabado y Porcelana

A igual que la Danza Española y sus protagonistas han inspirado a los artistas de la pintura, también, y específicamente la escuela olera, por sus características, ha inspirado al arte de la porcelana.

La Escuela Bolera deslumbraba por su brillantez, su rica estética colorista y vital, su belleza apegada al tipismo andalucista. Tanto es así, que los grabados y porcelanas que se inspiraron en ella, se cuentan hoy por cientos, y en muchos de ellos... la fidelidad del artista pintor, grabador o dibujante, modelista o escultor, es de gran ayuda para saber

*ciertos detalles y formas de la danza perdida, del estilo.*¹³⁷ (Roger Salas, 1992, p. 123)

1. 2. 6. 5. 3. Danza Española-Fotografía

Respecto a la relación entre el mundo de la Danza Española y la fotografía desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestro días, gran número de fotógrafos se han sentido atraídos por reflejar dicho mundo por diferentes motivos. Algunos les movía el interés por el contexto sociocultural en el que se desarrollaba¹³⁸; otros, sus objetivos eran puramente de carácter artístico; y otros simplemente se regían por motivos profesionales centrándose en ofrecer un registro documental gráfico de artistas, espectáculos, etc. Sin querer profundizar en el tema, consideramos oportuno exponer una relación de fotógrafos como dato indicativo de esta relación. Así por ejemplo podemos citar a Gustave de Beaucorps, Emilio Beauchy, Paul Haviland, Taber, Manuel Delgado Brackembury, Adolphe de Meyer, José Ortiz Echagüe, Gyenes, D’Ora, Man Ray, Luis Escobar, Gertrude Fehr, Angel Ferrant, Pierre Verger, Horacio Coppola, Jean Dieuzaide, Paul Himmel, Luis Arenas, Inge Morath, Brassai, Martín Munkacsy, Francesc Catalá Roca, Robert Capa, Lucien Clergue, Fulvio Roiter, Ibáñez, Xavier Miserachs, Henri Cartier-Bresson, Paco Ontañón, Colita, Guy Le Querrec, Julio Ubiña, Paco Sánchez, Ramón Masats, Gilles Larrain, René Robert, Isabel Muñoz, Jean-Louis Duzert, José Lamarca, Sophie Elbaz, Paco Manzano, Carlos Saura, Paco Ruiz, Jesús Valinas, Antonio de Benito, etc.

Volvemos a resaltar la obra fotográfica de Juan Gyenes¹³⁹ relacionada con la Danza Española. En su libro *Ballet Español* (1953) y *Ballet Espagnol* (1956) recoge los retratos y momentos del baile de las figuras más representativas de la Danza Española en la década de los cincuenta (Antonio, Rosario, Carmen Amaya, José Greco, Mariemma, Pacita Tomás, etc.), verdaderos hitos que siguiendo la iniciativa

¹³⁷ Respecto a la fuente de documentación que suponen estas piezas de porcelana, Sivia Ivars nos comenta cómo estudiaba las mismas para abordar el estilo de la Escuela Bolera (Comunicación personal. 16 de enero, 2010).

¹³⁸ La exposición *Prohibido el cante. Flamenco y fotografía*, realizada en el CAAC, en Sevilla (3 abril a 30 agosto, 2009), muestra la capacidad de la fotografía para “contar” la evolución del flamenco y su poder de seducción para los fotógrafos.

¹³⁹ El Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM posee el archivo fotográfico del Teatro Real, con la obra de Juan Gyenes, correspondiente al periodo 1966-1988.

de La Argentina y La Argentinita, asentaron el concepto de Ballet Español, dedicando uno monográfico, *Antonio. El bailarín de España* (1964), sobre la figura de Antonio Ruiz Soler.

1. 2. 6. 5. 4. Danza Española-Cine

La relación Danza Española-cine ha experimentado una evolución en el desarrollo histórico del cine y de la Danza Española¹⁴⁰. Diferentes autores se han dedicado a estudiar dicha relación, desde diferentes perspectivas (Molina, 2002) (Millán Barroso, 2009), (Cavia Naya, 2010) (Algar Pérez-Castilla, 2011) (Herrero Herrezuelo, 2012) (Marinero, 2012) (Barrios, 2014).

La Danza Española y el cine forman parte de la cultura y por tanto están imbricados en un contexto histórico (social, económico, político, cultural, artístico) que influye en su desarrollo y evolución, y obviamente repercute en su relación bidireccional. El cine enmarca y aborda los valores históricos, culturales y hasta sentimentales de una sociedad. En este sentido Juan Cobos (2000, p.8) afirma: *Incluso las películas que pretenden crearse al margen del tiempo, están marcadas por la realidad que las circunda que suele darles una inequívoca fecha de nacimiento*. Por otra parte la danza (y por extensión la Danza Española) no es sólo una manifestación social, sino un reflejo de la propia sociedad tal como apunta Colomé (2007, p. 190): *las danzas facilitan una lectura -singularmente asequible- de una sociedad y su gente*. Por ello no es de extrañar que la relación establecida entre ellos desde el nacimiento del cine, obviamente, haya venido marcada por el contexto social, cultural y político y por tanto de la mano de la evolución política y sociocultural propia de cada periodo histórico.

Dado que el cine, desde sus inicios, ha estado ligado al teatro lírico español, que ha supuesto uno de sus sustentos narrativos y dramáticos más constantes (García de Dueñas, 2008, pp. 280-294), es obvio que la Danza Española, ligada a la zarzuela y la copla (no podemos olvidar que la tonadillera tenía que saber cantar,

¹⁴⁰ El desarrollo histórico de la presencia de la Danza Española en el cine se aborda en apartado 2. 1. 2. 5.

interpretar y bailar), esté presente en el cine de zarzuela y el cine folclórico. En cuanto a éste último, impulsado por ciertos intérpretes de la tonadilla y la copla (como por ejemplo Imperio Argentina, Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores o Carmen Sevilla), supone una fuente de escenas de danza y baile español en las que podemos encontrar referentes contextuales, coreográficos, iconográficos e intertextuales.

De forma más patente e importante la Danza Española se integra en películas que giran alrededor del mundo del flamenco. Esta presencia se canaliza fundamentalmente a través de las intervenciones de las diferentes intérpretes de la Danza Española y el flamenco, pero también como expresión de un pueblo y de una cultura. Citaremos por ejemplo *Los Tarantos* (Francisco Rovira, 1963), o las películas de Saura que conforman una trilogía en clave de flamenco: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), realizadas en colaboración con Antonio Gades.

Sólo en casos muy concretos la Danza Española, en cuanto danza, desempeña un papel protagonista como es en el caso de la película documental *Duende y misterio del Flamenco* (dir. E. Neville, 1952) o en las películas musicales de Carlos Saura: *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), *Iberia*, (2005), o el cortometraje documental *Sinfonía de Aragón* (2008).

La Danza Española y sobre todo el flamenco ha tenido una relación importante con el mundo taurino, tanto a nivel estético como a nivel cultural y humano, así pues, es natural que también esté presente en el cine taurino. En este cine intervienen diferentes intérpretes del baile español como por ejemplo Rosa Durán y El Greco en *Brindis por Manolete* (Florián Rey, 1948).

Además de estar integrada, obviamente, en el género musical, la Danza Española, imbricada en la evolución histórica de España, también aparece en algunas escenas como elemento de ambientación en el género histórico o de época, así como en la adaptación de grandes clásicos de la literatura clásica española *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez, 2000), *D. Juan* (José Luis García Berlanga), *Lope* (Andrucha Waddington, 2010). Es

interesante el apunte que realiza Sánchez Noruega (2004) en cuanto al género histórico relacionado con las películas musicales en un contexto temporal cercano exponiendo cómo la vida cotidiana, y las características de las mismas en el franquismo están presentes, entre otra muchas, en las películas musicales *La Corte del Faraón* (José Luis García Sánchez, 1985) y *Las cosas del querer* (Jaime Chavarri, 1989), etc. En esta línea también podemos citar de Carlos Saura: *Ay Carmela* (1990) y *Goya en Burdeos* (1999).

En la relación Danza Española-cine cabe apuntar las aportaciones que se proporcionan mutuamente.

Las aportaciones del cine a la Danza Española se concretan en diferentes ámbitos. Principalmente supone una fuente de documentación muy importante en el estudio, análisis e investigación de la Danza Española dentro del marco temporal del siglo XX; permite un análisis coreográfico (en cuanto a la estética, lenguaje dancístico, vestuario, iconografía, etc.) que apoya el estudio de la evolución de sus características formales, estilísticas y esenciales. Por otra parte ofrece cierta información sobre el contexto sociocultural en el que se ha ido desarrollando.

Sea cual sea el contexto cinematográfico -la calidad técnica o artística de la película en cuestión- en el que esté integrada la danza de estos intérpretes, su baile es real y verdadero, y por tanto es susceptible de ser considerado y valorado como documento audiovisual. Toda una relación de títulos¹⁴¹, desde 1896, con cortometrajes sobre el maestro Otero y su grupo, hasta la actualidad, con las últimas películas musicales de Carlos Saura, suponen importantes testimonios audiovisuales que aportan información sobre las diferentes formas y estilos de la Danza Española así como de sus intérpretes: Imperio Argentina, Tórtola Valencia, Antonia Mercé, Encarnación López, Pastora Imperio, Carmen Amaya, Mariquilla Ortega, Trinidad Borrull, Sara Lezana, Rosa Durán, El Greco, Pilar López, Antonio, Rosario, Pacita Tomás, Antonio Gades, Joaquín Cortés, Cristina Hoyos, Aida Gómez, etc. Así mismo a través de estas películas se puede inferir una serie de datos relativos a la

¹⁴¹ Cabe hacer referencia a la relación de títulos, por orden cronológico, que realiza en Molina (2002, pp. 505-530).

profesión, como espacios escénicos, valoración social, contextualización social y cultural, problemática laboral, etc. Por ello podemos afirmar que el cine supone una importante herramienta en la reconstrucción histórica de la Danza Española en el siglo XX.

Por otra parte el cine, dada su accesibilidad a la gran masa tanto a nivel nacional e internacional como en diferentes status sociales y culturales, puede suponer un medio de difusión y promoción de la Danza Española. Como ha afirmado en diferentes ocasiones Antonio Gades (1984), el cine ha otorgado gran visibilidad al Flamenco proporcionando un acercamiento a la gran masa. En esta línea incide en la formación de un público.

Como lenguaje, la tecnología cinematográfica repercute directamente en las posibilidades creativas de la danza; abre una puerta a la experimentación coreográfica. La cámara puede introducirse en el espectáculo, es decir puede introducir al espectador en el espectáculo, hacerle partícipe. Ofrece una nueva mirada sobre la Danza. Permite la visión desde distintos ángulos: una posible mirada multiangular. Restringe, elige y connota, “guía” la mirada del espectador a través de los diferentes planos generales, medios, cortos y detalle. La cámara forma parte de la coreografía. En este sentido Saura afirma:

La coreografía para cine tiene sus propias reglas; que se puede potenciar el movimiento, la dinámica del baile; que las acciones simultáneas –esas que en el teatro pueden verse al mismo tiempo, desde el plano general de la visión del espectador- en el cine hay que ordenarlas de otra manera, sistematizarlas; que hay que ajustar los movimientos para adecuarlos a los ritmos (Saura, 2004, p. 25).

El cine proporciona una ampliación del campo profesional (bailarín intérprete, coreógrafo, tipo de espectáculo, espacio escénico). Es decir, el cine musical y el cine-danza impulsan una expansión de criterios y modos de hacer cinéticos que permiten desarrollar la práctica coreográfica desde otro lenguaje, el cinematográfico.

En consecuencia el cine puede tener gran importancia en la imagen proyectada de la Danza Española en la cultura contemporánea y, por tanto, dado su

carácter divulgador puede promover el cambio social y cultural en cuanto a los tópicos relacionados con ella.

Por otra parte, podemos observar que la presencia de la Danza Española en el cine se remite, salvo casos concretos, a un papel secundario según en qué genero. Es obvio que ha tenido un papel más importante en el cine musical español, y que, desde el inicio de la democracia, en la actualidad prácticamente se reduce a la labor realizada por Carlos Saura. Por ello tal vez sea necesario plantearnos y reflexionar sobre las diferentes perspectivas desde las que se puede tratar la Danza Española en el contexto cinematográfico.

La danza está abriendo nuevas posibilidades creativas dentro del cine como analiza y expone Juan Bernardo Pineda (2005) en su trabajo de investigación “El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza”. Así podemos inferir que la Danza Española en cuanto danza y por tanto como lenguaje de comunicación y expresión puede suponer una fuente de investigación y experimentación para el lenguaje cinematográfico dentro del campo de la imagen y la representación. Su lenguaje coreográfico -gramática y sintaxis-, su iconografía y simbología así como el tratamiento de sus diferentes elementos –cuerpo, gesto, ritmo, movimiento, espacio, tiempo, música, vestuario- ofrecen un sin fin de posibilidades creativas. En esta línea, Carlos Saura con sus musicales ha abierto la puerta a este campo, pero queremos apuntar que prácticamente se ha remitido al flamenco por lo que consideramos que de momento la Danza Española no está siendo tratada y aprovechada en todas sus posibilidades.

Por otra parte la Danza Española también conlleva una realidad cultural, social y humana que puede abrir un nuevo abanico temático para el lenguaje cinematográfico. En cuanto a la temática social (problemática social) el mundo de la Danza Española supone una parcela de la realidad social que el cine no ha tratado con interés. Entre otros, podemos citar aspectos como la realidad humana de su colectivo, la realidad de los profesionales (bailarines, profesores, coreógrafos, etc.); la falta de valoración social de la profesión; los prejuicios sociales que afectan a la

igualdad de género¹⁴²; los aspectos emocionales y psicológicos de su colectivo humano que está condicionado y marcado por las necesidades y características de su profesión.

Así mismo, la Danza Española se ha ido desarrollando de forma paralela a la historia de España, por lo que ha formado parte viva del desarrollo histórico (cultural, social y artístico) de España; se ha dado una retroalimentación a nivel dancístico entre la cultura baja y la cultura alta, danza de corte-danza popular, (Teatro de la Edad de Oro). Por este motivo supone un elemento importante en la ambientación del género histórico (ilustración de escenas concretas, reflejo de usos y costumbres, representación de las clases sociales, etc.), es decir constituye un elemento de ayuda para representar la realidad social y cultural de una época.

Es decir, podemos concretar que la Danza Española puede integrarse en otros géneros de cine además del musical: documental, cine social, didáctico, drama, comedia, etc. Como lenguaje expresivo y como realidad social y cultural puede ampliar el espectro creativo, temático y genérico del lenguaje cinematográfico.

La relación cine-Danza Española, a pesar del momento crucial y delicado que experimenta, supone un enorme potencial en los ámbitos creativo, expresivo, educativo, cultural, social y de la investigación.

1. 2. 6. 5. 5. Danza Española-Música

Aunque es obvia la relación de la Danza Española con la música, resulta interesante en que manera se relacionan en su proceso creativo creando flujos de inspiración bidireccionales: a veces la música es fuente de inspiración para la danza; en otras ocasiones, la danza es fuente de inspiración para la música, e incluso llegan a inspirarse mutuamente en un trabajo conjunto e integrado.

¹⁴² En este sentido podemos citar la película *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000).

Recordemos cómo a principios del siglo XX el impacto que producen los ballets de Diaghilev el entorno artístico-cultural, y el nuevo tratamiento de la Danza Española por parte de figuras como, Antonia Mercé (La Argentina), propiciaron una relación entre la Danza Española y la música que buscaba una misma finalidad: la creación del “ballet español”. Así *El sombrero de tres picos* (1919), de Manuel de Falla, para muchos es el primer gran “ballet español”. Es interesante resaltar la relación entre los compositores musicales y el ballet en el siglo XX, sobre la que expone Antonio Álvarez Cañibano:

*No era a través de la ópera, sino del ballet por donde los jóvenes compositores, con el ejemplo de Falla a la cabeza, iban a intentar un proyecto de música escénica española, sin los lastres y complejos de tener que cumplir con la carga de una “ópera española” (...), el mayor estímulo para la creación musical está determinado por figuras del mundo de la danza, ya sean coreógrafos, bailarines o compañías destacadas. Este es el caso de algunas partituras de la generación del 27 como *La maja vestida* (1919) de Fernando Remacha, *El fandango del Candil* (1927) de Gustavo Durán, *Sonatina* (1928) de Ernesto Halffter, *El Contrabandista* (1928) de Oscar Esplá y *Juerga* (1929) de Julián Bautista para Antonia Mercé, La Argentina, y su compañía (Álvarez Cañibano, 1998, p. 16).*

Siguiendo una línea cronológica, durante los años de la posguerra, el uso estilizado del folclore y del flamenco, se plasma en un largo repertorio de ballets ¹⁴³, entre los que podemos citar: *Pescadores de Ondarroa* (1942) de Jesús Guridi, *Invitación a la contradanza* (1948) de Xavier Montsalvatge, *Aquelarre en Zugarramurdi* (1951) de Jesús García Leoz, *Fantasía Galaica* (1956) de Ernesto Halffter, *Jugando al toro* (1959) de Cristóbal Halffter, *Variaciones vascas* (1965) de Miguel Ángel Coria, etc.

Entre los ballets que evocan estéticas de siglos anteriores, principalmente del siglo XVIII, para coreografías orientadas a lo “goyesco” y la escuela bolera: *Loa a Pavana Real* (1954) de Joaquín Rodrigo, *Paso a cuatro* (1955) de Pablo Sorozabal, *Danza y Tronío* (1984) de Antón García Abril, *Seis sonatas para la reina de España* (1985) de Miguel Ángel Coria, o *Aires de Villa y Corte* (1993) de José Nieto.

¹⁴³ Véase la relación cronológica de obras estrenadas en versión coreográfica, en Acker, Y. (1998): “*Ballets escritos por compositores españoles en el siglo XX*”, pp. 41-67.

Al margen de su protagonismo en el desarrollo musical escénico dentro de la cultura española durante el siglo XX, como ejemplo más cercano, la Danza Española esta relacionada con la música no solamente a través de los compositores de ballets, sino a través de una amplia gama de repertorios asociados a los distintos estilos de la misma (escuela bolera, folclore, flamenco, estilizada) y a las distintas épocas de su desarrollo.

Además de formar parte de la cultura musical española, la Danza Española supone en muchos casos su principal medio de difusión. En este sentido podemos leer:

Europa ya había sucumbido más de una vez a los poderosos movimientos de la danza española de tal manera que la imagen musical de España que se había proyectado románticamente desde París a San Petersburgo era el mundo bolero de origen dieciochesco tardío, un repertorio dancístico y escénico que hundía sus raíces en lo más profundo del solar musical hispano (Suárez Pajares & Acker, 1998, p. 23).

1. 2. 6. 5. 5. 1. *Teatro musical: ópera, zarzuela, la tonadilla escénica, teatro de variedades.*

La Danza Española en el contexto del teatro lírico ha ocupado un cierto protagonismo:

Incluso dentro de la ópera internacional, el baile español tuvo siempre un lugar al que la música sinfónica ni siquiera aspiró. El repertorio bolero se desarrolló a lo largo del siglo XIX y no solo en formas autónomas de baile teatral, sino también dentro de los reductos de la actividad compositiva española: la zarzuela y la música de salón. El baile era parte constitutiva de los géneros escénicos mas propios de la música española –la tonadilla y la zarzuela- y esto no era más que el vértice de una tradición que se puede seguir perfectamente hasta la comedia del Siglo de Oro (Suárez Pajares & Acker, 1998, p. 23).

Los trabajos de investigación y estudios realizados sobre la historia del teatro musical en España, suponen una de las mejores fuentes para estudiar la relación de la Danza Española con los diferentes géneros del mismo. Dado que dicha relación se extiende durante un periodo de siglos, es obvio que no se quiere profundizar en dicho estudio, sino tan solo constatar su relación y la importancia de la Danza Española en este género.

La Danza Española ha formado parte del teatro musical en España desde sus inicios a mediados del XVII con la aparición de la zarzuela barroca que nace como espectáculo cortesano y sufre una variada evolución hasta convertirse en espectáculo de masas a mediados del siglo XIX (Casares, 1999, p. 147). De esta forma origina una corriente de teatro musical que, sin renunciar a la ópera, va a seguir derroteros propios: la zarzuela, la tonadilla, el teatro bufo, el género chico o la revista. La danza va a estar presente de una forma u otra en todas estas formas. Así cuando se define la zarzuela o la tonadilla se expone:

La zarzuela se presenta desde su origen como un arte híbrido, manifestado su predilección por la tragicomedia y por la incorporación de elementos populares que se denotan no sólo en los personajes sino sobre todo en el material poético-musical que usan: canciones, refranes, bailes, danzas, etc (Casares, 1999, p. 151).

La tonadilla es una obra escénica, corta, divertida y satírica que pinta las costumbres españolas. La tonadilla parte siempre del folclore español con una música claramente hispana que usa danzas españolas como la seguidilla, tiranas, fandangos, folías, etc., así como instrumentos tan típicos como la guitarra o las castañuelas (Casares, 1999, p. 154).

Por otra parte este protagonismo de la danza no ha sido valorado de la misma forma en todas las épocas del género lírico aunque queda su importancia patente cuando Casares afirma:

El lenguaje zarzuelístico decimonónico se define por la presencia continua de un consciente substrato "hispano" que actúa en cada momento y fundamenta lo melódico, lo rítmico y lo armónico a partir de cuatro estratos diferentes y específicos que lo imbuyen: nuestra música histórica, la tonadilla, la danza y el folclore. Los dos últimos asumen especial interés (Casares, 1999, p. 161).

No podemos obviar el peso sustancial del espectáculo musical en nuestra cultura. A modo ilustrativo resultan interesantes las cifras dadas por Casares en cuanto a una aproximación estadística en la segunda mitad del siglo XIX:

En 1851 se dieron en torno a 8000 funciones dramáticas en España, de ellas, 3000 fueron zarzuelas y 1000 óperas. Entre 1851 y 1880, en que se inicia el género chico, se estrenaron en España más de 500 obras y el espectáculo musical tuvo en peso sustancial en nuestra cultura... El éxito del género obligó a la construcción de un nuevo teatro dedicado

exclusivamente a la zarzuela y el 11 de octubre de 1856 se inauguraba el Teatro de la Zarzuela (Casares, 1999, p. 161).

1. 3. Manifestaciones de la Danza Española escénica, 1940-1990

Durante este periodo, la Danza Española escénica experimentó un gran auge, desarrollándose en diferentes tipos de espectáculos (folclóricos, variedades, ballets, conciertos, etc.), y espacios escénicos (teatros, salas de variedades, salas de fiestas, parques de atracciones, etc.), así como en el cine y en la televisión. A este desarrollo contribuyen sucesivas generaciones de figuras y compañías/ballets que realizan una importante labor en los diferentes aspectos relacionados con el entorno escénico: creación, interpretación, formación/enseñanza y difusión. Los profesionales de la Danza Española, cuyas trayectorias profesionales, total o parcialmente, se han desarrollado en este periodo, es decir han conocido de alguna manera dicha época, coinciden en afirmar que fue muy importante para el desarrollo de la Danza Española.

En mi época sí había mucha personalidad dentro del baile: cada uno tenía su personalidad y todo el mundo sabía que “esto es de fulana, esto de zetana” Cuando se montaba una coreografía, se sabía de quien era la coreografía... había muchas: Pilar López, Mariemma, María Rosa, Antonio, ..., había muchos, ...y te hablo de las grandes figuras, pero si entro ya en figuras, que aunque no tuvieran un ballet grande, eran tan figuras como las demás: Pacita Tomás, Tona Radely, Carmen Mota, Paco Ruiz,...; bueno, se me pueden olvidar muchas, pero pienso que cada una tenía su sello personal, que hoy en día eso no lo hay... Yo me acuerdo que en mi época había muchos ballets, no solamente los grandes ballets, sino que había muchos ballets de salas de fiestas donde se bailaba la Danza Española: bailaba regional, se bailaba la escuela bolera, bailaban la danza estilizada, bailaban flamenco... Pero de esos había, no quiero ser exagerado, pero si no había 80 o 90 ballets pequeños, no había ninguno. Aparte de todos los grandes ballets como el de M^a Rosa, Rafael de Córdoba, Mariemma,..., en fin, todo ese tipo de ballets grandes. Y yo pienso que es cuando verdaderamente estaba la Danza Española en todo su auge, que era Danza Española, ahora es flamenco... Antes un ballet pequeño de 8 o 10 personas podían estar trabajando años seguidos, bueno descansando un mes para preparar otro espectáculo porque cambiaban de sitio para trabajar... había muchos espectáculos de grandes estrellas de la canción española que llevaban un ballet... Es decir antes había mucho trabajo, muchos sitios donde trabajar y había mucha demanda de bailarines y bailarinas (José Gutiérrez, comunicación personal. 7 de mayo, 2008).

En estos testimonios, José Gutiérrez hace referencia a dos tipos de compañías: las de gran formato “ballet grande” y las de pequeño formato “ballet

pequeño”. Obviamente las grandes compañías desarrollaron su actividad en teatros y grandes auditorios, lo cual comportaba en muchas ocasiones una falta de continuidad laboral. Las de pequeño formato pudieron aprovechar una gran variedad de espacios escénicos, por lo que en base a su gran número y a la continuidad en su trabajo, supusieron el mayor volumen de desarrollo laboral de la Danza Española.

El oficio artístico de la Danza Española escénica se desarrolló básicamente en dos tipos de manifestaciones: las netamente dancísticas –ballets, suites y conciertos de danza- y las de carácter popular integradas principalmente en espectáculos folclóricos y de variedades y que supusieron la mayor fuente de trabajo para la profesión.

Desde el punto de vista del desarrollo del oficio de la Danza Española escénica -de su significación y valoración tanto en el entorno social como en el propio profesional- podemos establecer dos etapas: la primera, desde 1940 hasta 1978 -año en que se crea el Ballet Nacional de España- y la segunda desde 1978 hasta 1990, año en que la aprobación de la LOGSE –entre otros factores- conllevará una reestructuración del desarrollo profesional y nueva conceptualización del oficio artístico de la Danza Española.

1. 3. 1. Antecedentes. La Edad de Plata

El oficio artístico de la Danza Española escénica que se desarrolla en el periodo de tiempo acotado, tiene sus antecedentes -en cuanto a género de danza, tipos de espectáculos y espacios escénicos- en los inicios del siglo XX y en la llamada Edad de Plata, 1915-1939, de la Danza Española; en los espectáculos de Variedades.

Dentro de la variedad de fórmulas teatrales que coexisten en la escena española al cambiar de siglo¹⁴⁴, el baile ocupó un lugar destacado en el género chico, el género ínfimo y las variedades. En estos casos dominan las fórmulas populares de la danza: bailes tradicionales (fandangos, boleros, jotas), bailes importados y españolizados (Chotis, habaneras), o cualquiera de los bailes de moda en e ámbito urbano, ya

¹⁴⁴ Se refiere al cambio del siglo XIX al XX.

fueran extranjeros (cake-walk, matchicha) o nacionales (garrotín, farruca, zafarrancho),

Las bailarinas eran, tras la cupletistas, las artistas más destacadas de los espectáculos de variedades. Las piezas danzadas tenían entidad por sí mismas y no dependían de una trama argumental... En cierta medida, las bailarinas pudieron experimentar con innovaciones que no estaban permitidas en otros espacios, aunque siempre condicionadas por las modas musicales y estéticas... Algunas de las grandes innovadoras de la danza –Antonia Mercé, Encarnación López o Pastora Imperio- comenzaron su carrera artística en el mundo de las variedades. (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 342)

Siguiendo esta argumentación, Cavia Naya¹⁴⁵ afirma:

Las variedades actúan como elemento impulsor de la renovación de la Danza Española. Funcionan como un laboratorio de experimentación en las artes escénicas que dará sus frutos artísticos más logrados con las compañías de ballet o cuadro de bailarines de la mano de personalidades más dotadas técnicamente, y más modernas estéticamente en la década anterior y posterior a la guerra civil. Entre ellos, de mérito reconocido están Vicente Escudero, Antonia Mercé o Encarnación López. (Cavia Naya, 2013, pp. 85-86)

En la concepción del nuevo planteamiento de la Danza Española como género dancístico, teóricos, historiadores e investigadores¹⁴⁶ coinciden en el protagonismo -contribución y repercusión- que tuvo Antonia Mercé, La Argentina, en el campo de la danza en el contexto de la cultura española a principios del siglo XX¹⁴⁷.

Puig Claramunt sintetizaba:

Dotada de un cerebro privilegiado, se lanzó a fondo al estudio de los bailes ibéricos, explotando sus posibilidades teatrales. Observadora microscópica de las diferencias psicológicas de los caracteres regionales, extraía y asimilaba los tic temperamentales que sólo parecían reservados a los indígenas, y convertía las danzas populares en unos monólogos coreográficos retocados por suma sensibilidad de artista... Artista de cuerpo y alma, de forma y fondo, de técnica y expresión... Antonia Mercé representa la Paulova del baile español. En

¹⁴⁵ Véase Cavia Naya (2013): "El teatro de la diversión: las variedades.", en *La Castañuela Española y la Danza. Baile, música e identidad*. pp. 71-109.

¹⁴⁶ Antonia Mercé, La Argentina (1888-1936), ha sido objeto de estudio por diferentes autores Suzanne Cordelier (1936), Gilberte Courmand, (1956), Suzanne de Soye (1993), Carlos Manso (1993), etc.

¹⁴⁷ Cabe destacar el análisis que realiza Ninotchka Devorah Bennahum en su libro Antonia Mercé (2009) *El Flamenco y la Vanguardia española*, cuyo origen está en su tesis presentada en el Departamento de Estudios teatrales de la Escuela de Arte Tisch, de la Universidad de Nueva York. Véase también el inventario bibliográfico relacionado con la figura de Antonia Mercé, la Argentina, en la colección de Antonia Mercé, en la fundación Juan March ("Bibliography | Colección Antonia Mercé," n.d.).

Antonia se concentra la mejor representación del arte coreográfico de la auténtica España... El talento de Antonia abarca toda la diversidad del mosaico regional ibérico. (Puig Claramunt, 1944, pp. 129-130)

Sobre la relación con las variedades de Encarnación López, La Argentinita, y su contribución a la Danza Española, Blas Vega expone:

Si hubiéramos de nombrar a alguna estrella “reina de las variedades”, creemos que sería La Argentinita¹⁴⁸ la más idónea y representativa para ostentar ese título. Sobre todo por la variación que fue marcando su larga vida artística, como cupletista, bailarina, maquetista, actriz, cancionetista, bailaora y coreógrafa, pero además con el agravante de que en cada una de estas manifestaciones, su conocimiento y su repertorio era de gran amplitud... Su importancia estriba, además de todo esto que hemos dicho, en lo que supuso, debido a su gran afición y entrega, el entorno cultural y estético que supo crear, implicando a gran parte de la llamada generación del 27, motivando la dignificación y engrandecimiento de la canción y el baile español, creando las estampas folclóricas y una forma personal de hacer ballets españoles. En resumen contribuyó a internacionalizar el arte popular español con un impulso que todavía hoy perdura. (Blas Vega, 1996, p. 61)

En la llamada Edad de plata, 1915-1939, ya se consolida el ballet español como nuevo género escénico. El estreno de la primera versión de *El amor brujo* (*gitanería* en dos cuadros) en el teatro Lara de Madrid, en 1915, con Pastora Imperio y en el que colaboran artistas de diferentes disciplinas (Manuel de Falla, G. Martínez Sierra, María Lejárraga y Néstor de la Torre) *abre así una vía creativa que se va a ir consolidando a lo largo de este siglo y que marcó de manera decisiva la percepción que actualmente tenemos de la danza española* a Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 343).

Las cuatro formas de la Danza Española quedan definidas de manera práctica y teórica:

La profusión de espectáculos coreográficos contribuyó a que antes de 1936 estuvieran ya claramente definidos, tanto en el aspecto teórico como práctico, las vertientes básicas de la danza escénica española: el folclore, el flamenco, la escuela bolera y la danza estilizada. Antonia Mercé fue la primera en establecer la definición teórica de las cuatro formas (Mercé, 1917) y además se la considera creadora de la danza estilizada.

¹⁴⁸ Nombre artístico de Encarnación López Julvez (1897-1945). Su debut artístico fue a los 8 años, al lado de La Fornarina, Pastora Imperio y las Hermanas Palacio en “El Circo”, en San Sebastián, coincidiendo con el veaneo de la familia.

Desde la década de los años veinte era habitual que los bailarines interpretasen piezas de esta cuatro vertientes. Así elaboraron su repertorio Laura Santelmo y Teresina Boronat (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 347).

La colaboración entre los artistas de diferentes disciplinas (música, literatura, escenografía, figurinismo, etc.) se vuelve asidua en la creación de los ballets¹⁴⁹ (Álvarez Cañibano, 1998) (Murga Castro, 2009).

La Guerra Civil Española interrumpe toda la actividad cultural y, por tanto, el desarrollo de la Danza Española, quedando reducida su presencia escénica a su participación en festivales propagandísticos y benéficos de ambos frentes mientras dura la contienda¹⁵⁰.

1. 3. 2. Periodo 1940-1978

El periodo 1940-1978¹⁵¹ queda delimitado por el inicio de una nueva etapa en el desarrollo de la Danza Española tras la guerra civil española (1936-1939) y por el año en el que se crea el Ballet Nacional de España, 1978.

En relación, concretamente, al desarrollo de la Danza Española escénica en el periodo de tiempo propuesto (1940-1978) podemos diferenciar las referencias coetáneas a ese periodo, literatura, crítica, etc.), las posteriores a dicho periodo (literatura, estudios, tesis, etc.) y las proporcionadas por los testimonios de profesionales de la época.

En 1944, Puig Claramunt en su libro *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, presenta, en lo referente a nuestro

¹⁴⁹ Esta dinámica de colaboración interdisciplinar también se dará en el contexto de los espectáculos folclóricos de los años cuarenta y cincuenta.

¹⁵⁰ Álvarez González aborda este tema en su estudio "Propaganda, espectáculo y adoctrinamiento: El uso de los festivales benéficos en la España franquista durante la Guerra Civil (Valladolid, 1936-1939)" presentado en el VIII Encuentro internacional de Investigadores del Franquismo. Barcelona 21, 22 de noviembre de 2013

¹⁵¹ Respecto a la primera época (1940-1978), si bien en algunos estudios sobre la historia de la danza en España se ha considerado el periodo que va de 1939 a 1975, tomando como referencia el periodo histórico correspondiente al franquismo (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999, p. 351), en este trabajo de investigación se ha optado por la acotación temporal 1940-1978, en base específicamente al desarrollo profesional de la Danza Española escénica.

tema de estudio, una panorámica de la situación de lo que el llama “el baile español”, sus antecedentes y conformación. En la parte del libro, “Aprendizaje del baile español” (pp 49-80) plantea que el baile propiamente español presenta tres aspectos: regional, flamenco y clásico español. Respecto a este último lo define:

El tercer aspecto y de más categoría artística, es el baile clásico español (de laboratorio), la danza científica con miras al espectáculo universal, cultivado por los profesionales, y que exige una minuciosa preparación física muscular en una técnica en la que se reúnen, funden y aquilatan todos los estilos, adquiriendo forma definitiva en el marco del teatro (Puig Claramunt, 1944, p. 52).

En este sentido pone como condición básica el conocimiento del folclore y del flamenco, así como una preparación de escuela para poder interpretar el baile clásico español:

Conocidos los preceptos regionales y flamencos, se puede aspirar al cultivo del baile clásico español, el más alto grado de la danza nacional ... Para dedicarse a la especialidad del baile clásico español ... no es sólo aconsejable, sino rigurosamente indispensable, saber a fondo los principios de escuela. La principal dificultad a vencer estriba en el dominio de las castañuelas, que requiere la doble atención simultánea de pies y brazos (Puig Claramunt, 1944, p. 75).

Puig presenta a Antonia Mercé La Argentina como antecedente directa y creadora de un planteamiento diferente del baile español (al igual que otros estudiosos), y a Vicente Escudero y Carmen Amaya en el terreno del baile flamenco español. Entre las figuras del momento hace alusión a Trini Borrull, Juan Magriñá y Teresina Boronat, Laura SanTelmo, Encarnación López “La Argentinita”, Mariemma y Pilar López.

Refiriéndose a la situación de la Danza Española en los primeros años de la década de los cuarenta, Puig Claramunt expone:

Ahora el folklore vuelve por sus fueros. Se abren nuevas academias de baile. Surgen valores inéditos. La afición aumenta. Ha llegado el momento de dar forma práctica a las aspiraciones de un numeroso sector de artistas, danzarines, músicos, pintores, escenógrafos, libretistas, etc., que ansía colaborar en este resurgir del arte nacional. Por lo tanto urge reagrupar estos valores dispersos y ... propugnar la creación definitiva de una compañía de ballet español que, además de atender las necesidades nacionales de divulgación artística, pueda salir al extranjero para dar a conocer nuestra producción coreográfica, con todo cuanto incluye de arte plástico y musical (Puig Claramunt, 1944, p. 175).

Esta “compañía de ballet español” a la que se refiere Puig en 1944, no se creará hasta 1978, desarrollándose la Danza Española, principalmente, a través de figuras aisladas o ballets de pequeño formato, y, en menor medida, de mediano o de gran formato.

Resulta interesante cómo Puig Claramunt, diferencia el baile español del baile flamenco español; así, se refiere a Vicente Escudero en su actuación en el Tívoli de Barcelona el 11 de marzo de 1942:

Escudero encuentra en “El Amor Brujo” la horma de su zapato. La música de Falla está escrita pensando en flamenco civilizado; y Escudero, flamenco intelectual por antonomasia, es quien mejor comprende, siente y expresa la quinta esencia de esta página maestra del músico español... Sus aparentes excentricidades son el extracto alambicado de sus teorías, que tras microscópica disección del rito flamenco, descifra hasta la más mínima expresión y fructifica en semilla proteica, al contagio evidente de influencias cubistas y surrealistas del gran mundo intelectual que han madurado su arte, en cuanto encierra de regresión primaria a los valores auténticos y perdurables, simplistas e intensamente emotivos. Escudero, al inocular la psicología profunda y la geometría constructiva de los “ismos” en el baile flamenco español, ha forjado un estilo propio, intransferible (Puig Claramunt, 1944, p. 152).

También realiza un pequeño apunte sobre el interés que tiene la actuación de jóvenes bailarinas en los espectáculos de Variedades haciendo alusión a los nuevos valores, en 1942, como Mari Paz:

Al frente de un espectáculo completo de cuadros regionales, dignamente presentado, va Mari Paz con un repertorio de obras de Albéniz, Granados y Falla, como casi nada. Preciosa criatura. Viste bien y es dúctil en la diversidad (Puig Claramunt, 1944, p. 154).

Vicente Marrero, ya en la década de los 50, primero en su libro *El acierto de la Danza Española* (1952) y más tarde en *El enigma de la Danza Española* (1959) (desarrollo y ampliación del anterior), recoge aspectos conceptuales de la Danza Española, así como las principales figuras de la misma. Hace referencia a dos tipos de corrientes en los grandes bailarines españoles:

... la que se caracteriza por el fuego, la pasión, el orgullo, la gravedad, la vida intensa, con Vicente escudero y Carmen Amaya, entre otros, que van al flamenco tal como nace en la música de Falla, en la poesía dramática de Lorca, en los perfiles acerados de Picasso; y la que es encarnación única de gracia, candor, donaire, agilidad, alegría, ingenuidad no menos profunda e igualmente española, con “La Argentina” y Mariemma, que va a la danza regional de palillos, gallega,

catalana, levantina..., a la música de Albéniz, Granados, y si en estos bailes sale Andalucía, es la urbana, la fina, la civilizada, la de los hermanos Quintero, a mucha distancia siempre del Sacromonte (Marrero, 1959, p. 68).

Referente a las características distintivas y específicas relacionadas con el estilo y el carácter de la Danza Española, de la época expone:

Tanto el flamenco como el resto de las danzas nacionales poseen un “tic” especial que las hace inconfundibles. En la danza española, además de la importancia que tienen los pies y las piernas, desempeñan un papel fundamental el juego de brazos, manos, el subrayado de las castañuelas y pitos, la cadencia del torso, el movimiento de la cabeza... el lenguaje de los ojos; la mirada, como elemento de la danza. Gestos personalísimos que están más acá o más allá de los pasos, pero no fuera del mundo de la “danza; ante todo danza” ... Algo hay especial en las danzas españolas que las diferencia de todas las demás, ya por el fuego y nervio que ponen en su ejecución, ya por la unidad originaria de todo el cuerpo, como de toda la vida, que es canto, poesía, paisaje, función social, diversión, alegría, dolor; ya sea también por su impulso ascendente o porque les manda la tierra o porque la pasión, alegría y sentimientos que exteriorizan resulten de la fuerza del temperamento hispano. Como clave y resumen, puede decirse que la escuela de baile española ejerce su oficio sin preocupaciones absurdas y con libertad... Profundizando en nuestras danzas, se nota que la inteligencia no es mas que un auxiliar del instinto (Marrero, 1959, pp. 82-83).

Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez (1999, pp. 351-358) nos presentan una panorámica general de las tendencias principales de la Danza Española desarrollada en España durante el franquismo (1939-1975) haciendo referencia al gran apogeo que experimentó en este periodo, abordando diferentes aspectos como la formación de los bailarines, diferentes fórmulas en los espectáculos teatrales, fuentes de trabajo (cine, extranjero, Festivales de España,...), programas-repertorio, música y las figuras y compañías más representativas.

Abordan la danza teatral española de la que nombran como más representativos los grupos de Pilar López, Antonio Mariemma y María Rosa, También hacen referencia a otras figuras y compañías como por ejemplo: Magriñá, Escudero, Trini Borrull, “Rosario”, Carmen Amaya, Elvira Lucena, Teresa y Luisillo, Antonio Gades, Rafael de Córdoba, José Granero, el Ballet Siluetas (creado en 1972 por José Antonio Ruiz y Luisa Aranda), Los Bolecos (1969-1973) (con Matilde Coral, Farruco y Rafael “el negro”), el Trío Madrid (1970-1972) (Mario Maya, “El Güito” y Carmen Mora), etc. Igualmente se alude a diferentes compañías como el Ballet

folclórico Nacional o el Ballet Español Antología. En cuanto a las fuente laborales, se apunta la importancia de los Festivales de España (organizados por el Ministerio de información y Turismo, a partir de 1952 y hasta bien entrada la década de 1970) a nivel nacional y el ofertado en el extranjero. En cuanto al tipo de espectáculos, abordan los enmarcados en el teatro, los netamente dancísticos.

En consecuencia se puede sintetizar que en este pequeño estudio tampoco encontramos ninguna referencia a nuestro objeto de estudio, es decir, no son consideradas las manifestaciones de la Danza Española escénica en espectáculos no netamente dancístico, “el oficio”, desarrolladas en los espectáculos folclóricos, salas de fiestas, etc. y que supusieron una importante fuente laboral y difusora de la misma.

Bourio también nos presenta en su catálogo (1992) una gran relación de figuras y compañías de baile español cuya actividad también se enmarca dentro de la Danza Española teatral.

1. 3. 2. 1. Desarrollo del oficio artístico de la Danza Española. Integración en espectáculos no netamente dancísticos: folclórico, variedades, etc.

Dado que el objeto de estudio de este apartado se va a desarrollar en el cuerpo de la tesis, se va a tratar en líneas generales en función de unas coordenadas temporales.

Centrándonos en este tipo de manifestaciones, en base a los datos arrojados en la presente investigación, dentro de este periodo en el desarrollo del oficio artístico de la Danza Española escénica podemos inferir una serie de etapas en las que se observan unas tendencias significativas.

En la década de los cuarenta, en el ámbito nacional, predomina la integración de la Danza Española en los espectáculos folclóricos que supusieron la principal fuente laboral, a nivel nacional, para los profesionales de la misma. En dichos espectáculos, la Danza Española escénica disfrutó de un gran protagonismo gracias a las figuras del momento que aparecían junto a las figuras del cante. Su desarrollo va parejo a la evolución de los mismos: durante los años cuarenta y cincuenta

tuvieron un gran apogeo, si bien, a finales de los cincuenta se presentía una nueva estética para el teatro y la canción ya en la década de los años sesenta van desapareciendo paulatinamente, lo que, obviamente, influyó en el desarrollo laboral del sector profesional de la Danza Española. Otra fuente de trabajo importante fue el género del cine folclórico, fuertemente relacionado con las figuras y temática de los espectáculos folclóricos.

En la década de los cuarenta y de los cincuenta, era muy usual realizar homenajes a cada una de las figuras artísticas, también autores y compositores de los diferentes espectáculos que estaban en cartelera (teatro, espectáculos folclóricos, variedades, etc) y en los que intervenían artistas relevantes de diferente géneros.

Las trayectorias artísticas de Pacita Tomás y Tona Radely, como ejemplos representativos, nos arrojan la información sobre los diferentes aspectos del desarrollo de la Danza Española escénica en esta década y enmarcada en las manifestaciones populares de la misma: tipo de repertorio, características estilísticas, entorno profesional, espacios escénicos, condiciones laborales, etc.¹⁵²

A partir de la década de los años 50, con la iniciada apertura de España hacia el exterior y provocado por el auge del turismo en España, se construyen de forma paralela a la nueva infraestructura hotelera nuevos espacios que reclaman un espectáculo de Danza Española, salas de fiestas y tablaos. Ante esta nueva oferta de trabajo, de forma paralela a las grandes compañías de baile español que desarrollaban su trabajo preferentemente en teatros, prolifera la formación de compañías/ballets de pequeño formato que bajo la denominación “ballet clásico español” estuvieron ofreciendo una imagen completa de Danza Española y difundiéndola tanto a nivel nacional como internacional. De esta forma, en la década

¹⁵² Véase los apartados correspondientes 3. 1. y 3. 2.

de los cincuenta muchos ballets compaginaban el trabajo entre los espectáculos folclóricos y los de variedades en las salas de fiestas.¹⁵³

A nivel laboral, el alto funcionamiento de las salas de fiestas durante las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, repercutió en el tipo de contratos que solían ser de larga duración, llegando a ser anuales, y en muchos casos durante las “temporadas altas” sin ningún día de descanso¹⁵⁴.

En la década de los sesenta, los espectáculos folclóricos van disminuyendo, por lo que la actividad de los ballets de pequeño formato se concentra en las salas de fiestas, y adquiere mayor presencia en la televisión. En el cine se integra a través de las figuras, adquiriendo una cierta diversificación en su protagonismo.

Ya en la década de los setenta la oferta laboral se concentra básicamente en los espectáculos de variedades de las salas de fiestas en base a dos factores: la desaparición de los espectáculos folclóricos con el formato característico de la década de los cuarenta y cincuenta y la construcción de nuevas salas de fiestas (como por ejemplo el Benidorm Palace). Sigue teniendo una gran presencia en la televisión en los programas de variedades orientados a un público familiar.

Recapitulando, podemos exponer que en este tipo de manifestaciones se realiza una gran difusión de la variedad de la Danza Española, ya que los programas se conforman con bailables de las distintas formas de la misma, en mayor o menor grado, utilizando la música popular (folclore, escuela bolera y flamenco) y la de los clásicos nacionales: Falla, Albéniz, Turina, Jiménez, etc. La imagen proyectada de la Danza Española por parte de estos ballets cubre un amplio espectro tanto en contenidos como en categorías artísticas, dado el gran volumen de profesionales de la misma y la diversidad de espectáculos y espacios escénicos en los que se desarrolla.

¹⁵³ Además de la formación de nuevos ballets como es el caso del de Silvia Ivars, figuras que habían bailado en solitario en la década de los cuarenta también forman sus propios grupos, como por ejemplo Pacita Tomás y Tona Radely

¹⁵⁴ Este tipo de contratos se pueden observar en las trayectorias profesionales de los ejemplos seleccionados: Silvia Ivars, Miguel Prada o Los Goyescos.

1. 3. 2. 1. Relación Danza Española - ideología franquista

Como cualquier manifestación artística y cultural, el desarrollo de la Danza Española no se escapa a la influencia del contexto histórico. La propaganda ideológica y política está ligada al concepto de comunicación y por tanto a los canales utilizados: medios informativos (prensa, radio, televisión), imagen, así como el espectáculo. El poder mediático del espectáculo se remite al inicio de las civilizaciones. En el espectáculo el ser humano se presenta a través de una imagen que en ningún caso es meramente denotativa, sino que está cargada de importantes connotaciones de carácter psicológico, ideológico y de referencias socio-culturales e históricas. Esta imagen está conectada a determinados estereotipos que además de ser espejo de una realidad suponen, en muchas ocasiones, una guía –imaginario y representación- ideológica¹⁵⁵. En consecuencia, el espectáculo ha supuesto a lo largo de la historia un instrumento de comunicación y, por tanto, susceptible de utilizarse en la propaganda y difusión política e ideológica.

La Danza Española escénica, en tanto espectáculo, lógicamente es susceptible de convertirse en un instrumento de propaganda política, y como tal ha sido utilizada por diferentes ideologías¹⁵⁶.

No podemos abordar el estudio de la relación Danza Española-ideología franquista, sin tener en cuenta el desarrollo de Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange Española, con los que en muchas ocasiones se asocia e incluso se identifica. En España, la instrumentalización ideológica de la danza en la época de la dictadura de Franco, se dio a través de dos vertientes: el folclore y la Danza Española

¹⁵⁵ En relación a este tema, véase el libro *Imaginarios y representaciones de España durante el Franquismo* (Michonneau & Núñez Seixas, 2014), ligado al proyecto de investigación “Imaginarios nacionalistas e identidad nacional española en el siglo XX” (HAR 2008-06252-Co201/02), dirigido desde la Universidad de Santiago de Compostela por Xosé Núñez Seixas y desde la Universidad Complutense de Madrid, por Javier Moreno Luzón.

¹⁵⁶ Si bien se suele establecer la relación Danza Española-franquismo, no podemos olvidar que es en la llamada “Edad de Plata de la Danza Española” (1915-1939) cuando se consolida como género y que coincide con la Monarquía de Alfonso XIII (1902-1931) y la II República Española (1931-1939).

En la propaganda cultural y simbólica del franquismo se aprovechó la imagen del folclore, con los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange Española, y la de la Danza Española principalmente a través de sus figuras. La presencia de ambas manifestaciones en actos oficiales del Estado proyectaban una imagen de identificación. Tuvieron un importante protagonismo en la propaganda cultural y simbólica del franquismo.

En cuanto a Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange Española¹⁵⁷, constituían parte del engranaje del sistema político¹⁵⁸. Estaba organizado y financiado por el propio Estado y, en tanto revalorización de lo tradicional, suponía una asociación directa con el tradicionalismo (una de las piedras basales sobre las que se sustentaba la ideología franquista). El folclore se puede considerar el cuerpo de expresión de una cultura. Uno de los aspectos más importantes del folclore es el de resaltar la originalidad y singularidad de un pueblo. Este aspecto será utilizado en la propaganda nacionalista.

Las culturas e Identidades subnacionales en la articulación del nacionalismo franquista, jugaron un papel dentro de la propaganda cultural y simbólica del franquismo (Núñez Seixas, 2014, p. 127-147).

Los certámenes de Coros y Danzas de la Sección Femenina, organizados por el partido único FET-JONS, desde el primero concurso en 1942 hasta el último en 1976, movilizando en cada uno de ellos a miles de participantes, se convirtieron en un escenario privilegiado para la escenificación de la idea de tradición y de unidad en la variedad en sentido totalitario (Núñez Seixas, 2014, p. 147).

¹⁵⁷ Hay que apuntar la existencia de los Grupos de Danza de Educación y Descanso¹⁵⁷ (1940-1977), sección cultural y de recreo de los Sindicatos Verticales, que presentaban importantes diferencias con los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

¹⁵⁸ En cuanto a la relación de Los Coros y Danzas de la Sección femenina de la Falange Española y la ideología franquista, así como su utilización como herramienta de propaganda política, es muy interesante el análisis y estudio que realiza Casero en su tesis doctoral (1998) "Women, Fascism and dance, 1937-1977" y en su posterior publicación del libro (2000), *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Así mismo, Beatriz Martínez del Fresno trata dicha relación en los artículos (2009) "La danza in Spagna durante il franchismo"¹⁵⁸, (2010) "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos: música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)"¹⁵⁸ Y su colaboración en el proyecto (2010-2013) "Música, ideología y política en la cultura artística durante el franquismo (1938-1975)" (HAR2010-17968, subprograma ARTE)

Cabe reseñar cómo el protagonismo de la danza iba creciendo. Por otra parte, entre 1943 y 1967 el número de grupos de danza creció aproximadamente dos veces más que el de los grupos corales: de 114 grupos de danza con 1.368 integrantes en el II Concurso de 1943, pasaron a 1572 grupos de danza con 23.378 participantes en el XIV Concurso de 1959-1960, frente al aumento de 203 grupos corales con 5.075 miembros a 920 coros con 18.556 miembros. Teniendo en cuenta que se presentaban a los concursos aproximadamente un tercio de las personas que bailaban, se puede apreciar el volumen de movilidad que suponían (Casero, 2000, p. 54).

Casero (Casero, 2000, pp. 45–55) establece tres periodos. Una primera etapa (1938-1947) de formación y desarrollo en función de un objetivo, declarado por el Departamento de Música, de fomentar la unión de una España geográfica y culturalmente diversa y en el que la danza empieza a adquirir protagonismo ya que, si en el discurso de 1939, Pilar Primo de Rivera, máxima dirigente de la Sección Femenina, alude a la música cuando se refiere a la recuperación folclórica, en 1944 agrega los bailes a su discurso. Se realiza el 1º Concurso de Coros y Danzas. Un periodo fundamental (1948-1962) por el incremento de la participación de los grupos de Coros y Danzas, y sobre todo por sus salidas al extranjero (hasta entonces inexistentes a excepción de la efectuada en 1942 a Alemania con motivo de animar a los heridos de la División Azul) recorriendo todo el mundo y suponiendo un importante instrumento de proyección exterior. Y el tercer periodo (1963-1977) en el que se refleja un protagonismo indiscutible al ser consideradas sus actividades (actuaciones, viajes, proyectos de investigación, etc.) como “la principal actividad del Departamento de Música” (Casero, 2000, p. 52).

En el film *Ronda Española*, dirigido por Ladislao Vajda en 1952, se refleja la manipulación y utilización de los Coros y Danzas con carácter propagandístico del régimen franquista (Suárez Fernández, 1992). El emisor del mensaje era el régimen franquista; el receptor, todos los españoles que vivían dentro y fuera de España; y el medio, las mujeres de la “embajada artística “ de los Coros y Danzas De la Sección femenina; el mensaje era la imagen de una España plena de reconciliación sin vencedores ni vencidos.

En el plano de la instrumentalización política de los Coros y Danzas a lo largo de su existencia, no nos hallamos ante una línea de actuación uniforme y coherente. En principio se los quiso destinar al fomento de los sentimientos de unidad patriótica, pero pronto se registró un giro en esta concepción y se pasó a utilizarlos, esencialmente, como una forma de embajada cultural que suplía, en el ámbito internacional, las restringidas posibilidades de una presencia directa del Gobierno español. Las motivaciones de este cambio han de buscarse en las peculiaridades características sociológicas y políticas del régimen franquista (Casero, 2000, p. 55).

Por su parte, las características de la Danza Española -su raíz cultural, popular y culta- constituyeron en la época de la dictadura de Franco un rico sustrato sobre el que construir y aprovechar un instrumento de propaganda política a través de su presencia en los espectáculos folclóricos, destinados a un público nacional.¹⁵⁹ Por una parte se la asociaba a las raíces y cultura netamente española; por otra, su integración en espectáculos de variedades en las salas de fiestas, al lado de las actuaciones de grandes figuras internacionales del género musical, la otorgaban un estatus de “internacionalidad” y de apertura. El requerimiento en el extranjero de la Danza Española escénica (figuras y compañías de baile español) reforzaba el ser considerada el reflejo de una Identidad nacional e identidad cultural.

Por otra parte, como expone Fusi (2001, p. 480) durante el franquismo se da la existencia de un divorcio entre la cultura académica y la popular, o lo que él llama cultura de minorías y cultura de masas, hecho que era promovido por el Régimen para evitar que el resurgimiento de la cultura liberal en la élite -que no podía ser estrangulada- llegase a las clases populares. En este sentido, dado que la Danza Española estaba presente en las diferentes manifestaciones culturales populares que se desarrollaron en la época de la dictadura de Franco, y concretamente en los llamados espectáculos folclóricos, se ha establecido una relación Danza Española-franquismo. Concha Cruz (comunicación personal. 22 de febrero, 2015) apunta: *En realidad era todo el “estilo del folclore español” cante, baile... lo que se asociaba al franquismo*. También contribuye a esta asociación, la actuación de figuras representativas de dicho género en diferentes actos oficiales como el Día de la Raza

y festivales organizados por las instituciones del estado como los organizados en La Granja, las funciones benéficas presididas por Carmen Polo de Franco, etc.¹⁶⁰

Consecuentemente, asociado a esta relación Danza Española-franquismo, resulta tópico el término “bailarín del franquismo” etiquetado al bailarín que trabajaba en la época de Franco. El espectáculo de Danza Española fue aprovechado para cumplir determinadas funciones sociales, culturales y políticas, al margen de la toma de consciencia de este hecho por parte del entorno profesional.

A este respecto, planteado el debate en el homenaje a Antonio el Bailarín en TVE (10 de febrero, 1996) diferentes figuras de la danza española argumentaron:

El artista es apolítico. Yo puedo tener mis ideas pero yo voy a bailar a donde me llamen” (M^a Rosa, 24’23’’).

Yo he empezado a tener éxito en el franquismo y por eso no soy ni una cosa ni otra. Es decir que yo soy bailarina, por encima de todo, como lo ha sido Lola Flores, el mismo Antonio y tantos otros. Todos los que han triunfado en el franquismo, seguramente, habrían triunfado en otro momento y donde fuera....Todo artista se debe al público; para él, la política no sirve, no vale (Mariemma, 25’45’’).

MI padre era socialista, era republicano y estuvo en la cárcel cinco años dos meses y veintidós días y seis meses condenado a muerte y entonces como yo triunfé en la época de Fraga Iribarne me tacharon de derechas y cuando pasó toda la época del franquismo, a mí me han llegado a vetar en Córdoba cinco años porque decían que era de derechas. Que lo que yo no entiendo es como pueden hablar de política de un artista; un artista no es político y yo, yo teniendo a mi padre socialista y habiendo estado en la cárcel, yo he ido a bailar a la Granja para Franco, y le he dado la mano a Franco y he bailado varias veces para su señora. Entonces por favor que no digan tonterías (M^a Rosa, 26’15’’-27’10’’).

En esa misma línea Pacita Tomás testimonia:

La única utilización que han hecho de nosotros es que cada año íbamos a bailar el 18 de Julio. Por ir, nos consideraban, ¡el público no!, pero había gente que sí, me consideraban bailarina franquista. Me acuerdo que la hermana de Ester Escudero (bailarina) había visto una fotografía en la que estaba dando la mano a Franco con motivo de una actuación, en un libro de Serrano Suñer, y me preguntó que si era franquista... Por ejemplo el Día de la Raza bailamos Antoñita Moreno, Ángel Pericet y yo (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015).

¹⁶⁰ En las trayectorias artísticas de Tona Radely y Pacita Tomás se refleja este tipo de

Ruiz Mayordomo argumenta frente a la posible asociación

El que Hitler utilizara en su propaganda ideológica la ópera, no significa que la ópera sea en esencia hitleriana. En base a la misma argumentación, el hecho de que la ideología franquista utilizara como instrumento de propaganda ideológica, en determinadas circunstancias, a la Danza Española, e incluso a sus figuras, no significa que la Danza Española sea franquista, ni que fuera condición para que sus figuras también lo sean (Ruíz Mayordomo, comunicación personal, 17 de marzo, 2008).

1. 3. 2. 1. 1. Censura

La censura que se ejercía sobre todas las manifestaciones culturales y artísticas, y como consecuencia sobre los espectáculos, no se remitían solamente a la temática, sino también a la imagen. La censura ejercida sobre el cuerpo de la mujer, en base al fuerte componente puritano del catolicismo integrista (uno de los pilares del régimen franquista), y que se acentuó en cierto tipo de espectáculos como la Revista, (Montijano Ruíz, 2009, pp. 461-465), también repercutió en la proyección del cuerpo de la mujer en la Danza Española. Así nos lo testimonian Pacita Tomás y Concha Cruz en su declaraciones, cuando hacen referencia a sus actuaciones en TVE¹⁶¹. Juanito Valderrama también nos ofrece su testimonio sobre la censura que sufrían los espectáculos folclóricos, y en consecuencia las bailarinas que estaban integradas en los mismos:

La censura era terrible por la enorme influencia que tenían los curas en las costumbres, en el largo de las faldas de las bailarinas, los escotes, en todo. Daban la calificación moral de las películas, de las obras de teatro, y si te ponían un “3R”, que era “mayores con reparos”, o te ponían un “4”, que era “gravemente peligrosa”, sabías que llegabas a un pueblo y el cura decía desde el púlpito en la misa del domingo que no se fuera a aquel teatro; con las revistas era terrible, hasta excomulgaban a los que iban a ver una revista, como pasó en Sevilla con el cardenal Segura y La Blanca Doble. Y aunque nuestras obras eran blancas, que no tenían nada que se pudiera considerar pecaminoso, aquello iba de cante, teníamos que pasar la censura. No solamente en Madrid, en el ensayo general, o la vez que se estrenara la obra, sino que luego, en cada capital de provincia, el censor iba por allí a ver qué números se iban a interpretar, y cómo iban a salir vestidas las bailarinas. Donde llegábamos teníamos que hacer un ensayo con el censor para que no tuviéramos que hacer un ensayo general para él sólo (Juanito Valderrama en Burgos, 2002, p. 279).

¹⁶¹ Véase el apartado 2. 2. 5.

Ya en la fase de apertura e incorporación a occidente (1955-1975) en la que se observa paralelismos entre el cambio político, económico y cultural, y concretamente a mediados de los años sesenta se inicia el alejamiento progresivo de la Iglesia del régimen de Franco, se inicia una nueva etapa en la cesura centrada en la imagen del cuerpo de la mujer, que en el caso de la Danza Española se refleja en la evolución del vestuario femenino, observándose cómo en los años sesenta las faldas de los trajes se acortan¹⁶², estableciéndose un paralelismo en el contexto social con la utilización de la minifalda, y por lo tanto proyectando una imagen de modernidad.

1. 3. 3. Periodo: 1978-1990

Como se ha expuesto anteriormente, la creación del Ballet Nacional de España en 1978 supuso un punto de inflexión en la consideración profesional de la Danza Española.

1. 3. 3. 1. Ballet Nacional de España. 1978

La creación del Ballet Nacional de España en el año 1978 marca un hito en el desarrollo de la Danza Española, dada su significación en cuanto a su valoración social y cultural, y, por tanto, en la adquisición de una nueva imagen de la misma en los diferentes ámbitos, así como a nivel nacional e internacional. Con el Ballet Nacional de España se institucionaliza de forma definitiva la Danza Española por iniciativa de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura. Anteriormente se habían realizado varios intentos de constituir un Ballet Nacional, pero no tuvieron continuidad. Se puede considerar como primer antecedente al Ballet Español Antología como testimonio quien fue uno de sus integrantes, Juan Mata¹⁶³.

¹⁶² Véase por ejemplo imágenes de los ballets de Tona Radely y Pacita Tomás en la década de los sesenta. (Imágenes nº 270, 489 y 490)

¹⁶³ Juan Mata fue integrante del Ballet Antología y su recorrido como Ballet Nacional Festivales de España,

Del Ballet Antología nace incluso la creación del propio Ballet Nacional de España. Porque cuando el Ballet Antología hace los inicios del Ballet Nacional, se empieza a llamar Ballet Nacional Festivales de España. Estaba soportado por el Ministerio de Información y Turismo y empezamos a hacer los Festivales de España con ese título, Ballet Nacional de España, y se empezó a pagar a los bailarines por parte del ministerio. O sea que ahí son los inicios, que aunque mucha gente no lo quiera reconocer es la verdad, esos son los inicios del Ballet Nacional de España. De ahí sale la aprobación por el Ministerio, de ahí sale el que hace falta un Ballet Nacional de España gracias al trabajo de Alberto Lorca, de Angelito García, que en paz descanse, de Marisol y de Mario La Vega, Eso no hay que olvidarlo, la memoria tiene que estar siempre constante, y recordar esas cosas que son importantes. De ahí que en el 74, 75, 76 que es Ballet Nacional Festivales de España; en el 77 ya hacemos giras por Estados Unidos e incluso se llama Ballet Royal Spain o sea se empieza a llamar ya Ballet Real, por circunstancias del empresario o por lo que sea, pero vamos representados por el ministerio (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

El Ballet Español Antología, fundado por Alberto Lorca, siendo formación permanente del Teatro de la Zarzuela¹⁶⁴, en 1973, a propuesta de Federico Orduña (comisario por parte del Ministerio de Información y Turismo), se hace autónomo para poder realizar la campaña en Festivales de España, debutando como tal en el teatro Monumental de Madrid¹⁶⁵. Así, vinculado al Ministerio de Información y Turismo, adquiere los sucesivos nombres de Ballet Folclórico Festivales de España, y de Ballet Nacional Festivales de España, según van sucediéndose diferentes cambios en su organización¹⁶⁶. Su andadura finalizó en 1977. Si bien el ballet no estaba incluido en el presupuesto del Estado, todos sus gastos corrían de parte del Organismo Autónomo Teatro Nacionales y Festivales de España (Bourio, 1992, p. 84).

Otro intento de crear un Ballet Nacional, pero en esta ocasión dependiente de la Delegación Nacional de Cultura de la Secretaría del Movimiento de la Presidencia del Gobierno, fue el Ballet Folclórico Nacional que se disolvió muy pronto. Como directora de este ballet fue nombrada María Rosa, teniendo como asesores a Pilar López, Mariemma, Matilde Coral, Antonio, Gades, y Luisillo.

¹⁶⁴ El teatro de la Zarzuela era entonces el único teatro lírico dependiente del Estado.

¹⁶⁵ Véase: NO-DO del 31 de diciembre de 1973 - N° 1616B - RTVE.es

¹⁶⁶ Bourrio, último director técnico del Ballet Nacional Festivales de España, expone de forma sintética el desarrollo del mismo desde 1973 a 1977 en cuanto a directores técnicos, coreógrafos, maestros de baile, elenco, repertorio, etc. (Bourio, 1992, pp. 83-84).

La creación del Ballet Nacional de España, en 1978, ya de forma definitiva, supuso un cambio en el entorno profesional de la Danza Española escénica en diferentes niveles: nueva imagen, nuevo referente, nuevo estatus profesional (parte importante en el currículo profesional para los bailarines), mayor reconocimiento socio-cultural, potenciación del valor artístico de la Danza Española, el reconocimiento de la Danza Española como patrimonio cultural a proteger, un gran impulso institucional a la formación de los nuevos artistas, etc.

Resumiendo podemos concretar que entre los objetivos del BNE se definían, y permanecen en la actualidad, principalmente:

- Recuperar, preservar y difundir nuestro patrimonio coreográfico.
- Fomentar y apoyar la nueva creación coreográfica.
- Impulsar la formación exhaustiva de los nuevos bailarines.
- Ser plataforma para la formación y consagración de las nuevas figuras españolas, tanto en el campo de la interpretación como en el de la coreografía.
- Ser referente de calidad de la Danza Española.
- Intentar ser el máximo embajador de la Danza Española por el mundo.

Cuando Andrés Amorós, director general del INAEM, hace referencia a la creación del Ballet Nacional De España¹⁶⁷, plantea la Danza Española como patrimonio cultural y manifiesta:

La creación de una compañía estatal de Danza Española que velase por la pervivencia y puesta en escena de nuestro patrimonio coreográfico y que fuese, además, el motor para fomentar la nueva creación en condiciones óptimas de producción, cristalizó en 1978... Su influencia ha sido decisiva en la evolución de la Danza Española en el último cuarto de siglo y en la permanencia de técnicas de baile y formas estilísticas que probablemente habrían quedado relegadas de los

¹⁶⁷ Desde sus inicios, en 1978, se han sucedido los siguientes directores: Antonio Gades (1978-1980); Antonio Ruíz Soler (1980-1983); María de Ávila (1983-1986); José Antonio (1986-1992); Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997); Aída Gómez (1998-2001); Elvira Andrés (2001-2004), Jose Antonio (2004-20011) y Antonio Najarro (2011-hasta la actualidad, 2015).

escenarios si no hubiese existido la compañía estatal. El Ballet Nacional ha ayudado a la preservación y difusión del repertorio coreográfico de los grandes maestros españoles y fomentado la creación entre los jóvenes coreógrafos con talento, sirviendo también de plataforma para la definitiva consagración de numerosos bailarines... la historia de la Danza Española y sus protagonistas en este periodo ¹⁶⁸ que conmemoramos, no puede escribirse sin ligarla íntimamente a la existencia del Ballet Nacional de España (Amorós, 2003, p.11).

A nivel profesional, la creación del Ballet Nacional de España supuso una meta a alcanzar por muchos bailarines profesionales, que abandonaron los ballets en que estaban trabajando para incorporarse al mismo: suponía un estatus profesional más alto, mayor consideración social, currículum, mejores condiciones laborales, seguridad económica. Por otra parte, implicaba para algunos bailarines, que tenían una gran categoría artística y técnica, estar a la sombra de otras figuras, por lo que optaron por seguir bailando en sus propias compañías, manteniendo su propia visión estética y concepción de la Danza Española. De igual manera también muchos bailarines optaron por seguir en compañías pequeñas en las que, justamente a causa del reducido número de sus componentes, podían disfrutar de la oportunidad de interpretar prácticamente a diario todas las formas de la Danza Española. En este sentido la creación del Ballet Nacional de España supuso una reestructuración de algunos ballets de español o compañías de Danza Española en cuanto a su composición.

1. 3. 3. 2. Década de los 80

En la década de los 80 se da cierta paradoja en el desarrollo de la Danza Española. Por una parte como se ha expuesto anteriormente, a nivel oficial, la existencia del Ballet Nacional de España le otorga una dignificación y un estatus social y cultural importante; por otra, se inicia un periodo de crisis en cuanto a la disminución de su presencia en los escenarios y el número de ballets representativos que desemboca en una alarmante invisibilidad de la misma actualmente. Diferentes factores contribuyen a este hecho: aspectos políticos e ideológicos, que la vinculan a la época histórica correspondiente a la figura de

¹⁶⁸ El periodo al que se refiere es el comprendido entre 1978, creación del BNE, y 2003, fecha conmemorativa del 25 aniversario del mismo.

Franco fomentando el flamenco como nuevo constructor del imaginario español; aspectos sociales y culturales, en cuanto a cambio en los hábitos de diversión, fomento de la televisión, diferentes inquietudes e identidades de las nuevas generaciones; la reducción de la oferta laboral que había sustentado de forma amplia al sector profesional (cierre o conversión en discotecas de las salas de fiesta); falta de evolución en la imagen proyectada de los ballets de clásico español, etc.

La grandes compañías privadas de Danza Española van desapareciendo o tomando el camino del ballet flamenco, manteniéndose alguna de forma excepcional como la de M^a Rosa, por ejemplo. En el contexto de los ballets de clásico español de pequeño formato, la reducción de la oferta laboral ocasiona un aumento en la competencia que provoca el deterioro de las condiciones laborales, y por tanto repercute en los elementos de calidad del ballet. Algunos ballets continúan su trayectoria como los ejemplos estudiados.

El año 1990 supone el inicio de una década en la que aboca la crisis iniciada en los 80 y en la que se acusa el cierre de salas de fiestas y la, prácticamente, desaparición de los ballets de clásico español de pequeño formato. Se va perdiendo el público potencial de la Danza Española. Por otra parte, y ligada al ámbito de la formación, la publicación de la LOGSE en el BOE el 3 de octubre de 1990, supondrá otro factor a considerar en la ruptura del concepto y *modus operandi* del oficio artístico de la Danza Española escénica, dando paso a un nuevo concepto profesional de la misma, tanto a nivel pedagógico como práctico¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Véase punto 2. 3. 2. Formación del bailarín

CAPÍTULO II

Instrumentos de análisis de las manifestaciones de la Danza Española escénica

2. INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA

Contextualizada en la época acotada en este estudio, la Danza Española escénica se desarrolló en diferentes tipos de espectáculos y en diferentes espacios escénicos dando lugar a la proyección de una imagen diversificada de la misma. Los bailarines querían ante todo ejercitar su oficio artístico, aunque era preferible en un espectáculo netamente de baile español, no desechaban la ocasión de ejercerlo integrados en otro tipo de espectáculos como los denominados espectáculos folclóricos, de variedades, etc. Por otra parte la falta de trabajo en el ámbito teatral ocasionó aprovechar la oferta presentada en otros espacios escénicos como las salas de fiesta, principalmente, propiciándose la formación de numerosas compañías/ballets de pequeño o mediano formato.

La imagen proyectada de la Danza Española escénica por parte de los ballets de clásico español viene determinada por diferentes factores, principalmente relacionados con el tipo de compañía (formato, calidad artística, vestuario, repertorio), espacios escénicos, y tipos de espectáculos.

2. 1. Tipos de espectáculos

Para abordar la integración de la Danza Española en los distintos tipos de espectáculos, cabe recordar la clasificación de los diversos géneros que se refleja en la Orden de 28 de julio de 1972, por la que se aprobó la Ordenanza de trabajo de teatro, circo, variedades y folclore (“Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14887-14899):

- a. *Teatro Dramático.*
 - a. *Por su forma de expresión: Prosa o verso.*
 - b. *Por su época: Clásico, romántico, contemporáneo y moderno.*
 - c. *Por su argumento: Comedia, Drama o Tragedia.*
- b. *Género Lírico: Concierto, Ópera, Opereta, Zarzuela, Comedia Musical, Revista y Folclore.*

Se considera Comedia Musical aquella obra de argumento desarrollado en uno o varios actos con predominio de la parte literaria sobre la musical.

La Revista se caracteriza por una serie de cuadros cómicos musicales, todos ellos de los mismos autores de la obra, que puede tener hilación argumental.

El Folclore es aquel espectáculo de tradición popular, hablado o musical, de autores diversos, que será considerado Teatro cuando se sujete a línea argumental o Variedades cuando los diversos números sean independientes entre sí.

- c. *Teatro de mimo y guiñol en sus diversas modalidades.*
- d. *Circo. En locales fijos o ambulantes.*
- e. *Variedades. En salas de fiesta, Cafés Cantantes u otros locales. Se entenderá por Variedades las representaciones compuestas por una serie de atracciones de diversas especialidades con o sin acompañamiento musical, de autores diversos y sin más unión entre aquellas que las del orden establecido en el programa.*
- f. *Ferias y Verbenas. Atracciones desarrolladas en vías públicas, parques, casetas o lugares similares de toda clase de diversión, en los que sea precisa la adquisición de entrada.*

Aquellos géneros no definidos de los apartados anteriores ha de entenderse corresponder en su clasificación al significado usual reconocido tradicionalmente de sus propias denominaciones.

Aunque en esta clasificación no se incluye la Danza como género en sí mismo, la Danza Española escénica se desarrolló en dos grandes tipos de espectáculos según su protagonismo dentro del mismo: espectáculos netamente dancísticos y espectáculos de otros géneros artísticos escénicos. Este primer nivel de tipología conlleva diferencias significativas en cuanto a público, formato de compañía, estructura del espectáculo, tratamiento coreográfico y escénico, índice de valoración cultural y artística, y también en la oferta laboral.

Por otra parte, en los tipos de espectáculo de Danza Española según el formato se puede considerar: el concierto de danza, la suite, y el ballet con o sin argumento.

2. 1. 1. Espectáculos netamente dancísticos

Los espectáculos netamente dancísticos se clasifican según el formato en conciertos/recitales de danza, suites y ballets con o sin argumento, antes mencionados. El concierto de danzas es un recital en el que un bailarín solista, y en ocasiones una pareja, realiza una serie de bailes acompañado por un instrumentista,

normalmente el piano y la guitarra, que a su vez también interpretaban algunas piezas musicales cortas entre baile y baile. Los espectáculos formados por suite de danzas (sucesión de bailes independientes) o un ballet (con o sin argumento concreto), se ponían en escena preferentemente en teatros o en espacios escénicos similares, y por compañías/ballets de gran formato como por ejemplo los de Pilar López, Antonio el Bailarín, Mariemma, María Rosa, Luisillo, Antología, etc. Una de las fuentes laborales de las compañías que preferentemente se dedicaban a espectáculos íntegramente de Danza Española fueron los Festivales de España organizados a partir de 1952 por el Ministerio de Información y Turismo.

En los espectáculos netamente dancísticos, dado que la Danza Española escénica es la total protagonista, el público va ex proeso a verla y, por tanto, con un interés centrado en la misma. Este aspecto incide en el planteamiento de la obra coreográfica, que no se adscribe a las limitaciones impuestas en los espectáculos de otros géneros escénicos en los que el público puede presentar diversos intereses y la Danza Española tiene que atraer su atención.

En cuanto a la oferta laboral para los profesionales de la Danza Española escénica, este tipo de espectáculos no suponía una garantía de continuidad en el ámbito nacional, salvo los programas con apoyo institucional como los antes mencionados Festivales de España. Por dicho motivo se desarrollaba una gran movilidad de bailarines y se trabajaba mucho en el ámbito internacional.

2. 1. 2. Danza Española escénica integrada en espectáculos de diferentes géneros escénicos

Como se ha apuntado anteriormente, si bien los profesionales de la Danza Española escénica querían ejercitar su oficio artístico, preferiblemente, en funciones netamente de baile español, no desecharon la ocasión de ejercerlo integrados en otro tipo de espectáculos correspondientes a otros géneros escénicos. En este tipo de espectáculos la Danza Española se podía integrar en un solo bloque, conformando una parte específica y con identidad propia dentro de la totalidad del espectáculo (generalmente en espectáculos de variedades en salas de fiestas), o en bailables intercalados con otras actuaciones en el desarrollo global del mismo (por

ejemplo los espectáculos folclóricos, zarzuelas, óperas, programas de televisión, cine, etc.). En consecuencia se desarrolla en una amplia gama de espectáculos y de espacios escénicos: teatros, salas de fiestas, circos, parques de atracciones, cine, televisión, etc.

En base a la clasificación expuesta al inicio del apartado, la Danza Española se integró en los espectáculos del género Lírico (ópera, zarzuela, comedia musical, revista y folclore), en el Circo, en Variedades y en Ferias y Verbenas.

Dado nuestro objeto de estudio vamos a tratar más específicamente algunos de estos espectáculos que supusieron una importante fuente laboral para el oficio de la Danza Española escénica y concretamente para el sector profesional que estudiamos.

2. 1. 2. 1. Género Lírico. Espectáculos folclóricos

Dentro del género lírico -si también se integraba en las óperas, comedias musicales y revistas- por las características de la Danza Española, ésta tenía una mayor presencia en las zarzuelas y especialmente en los espectáculos folclóricos, motivo por el cual trataremos su estudio con mayor profundidad.

Tomando la definición reflejada en la Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folclore:

El Folclore es aquel espectáculo de tradición popular, hablado o musical, de autores diversos, que será considerado Teatro cuando se sujete a línea argumental o Variedades cuando los diversos números sean independientes entre sí (Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14887-14899).

En esta definición se refleja tanto el carácter, como los dos tipos de espectáculos básicamente: con argumento o sin argumento (variedades).

Para abordar el tipo de manifestación de la Danza Española escénica integrada en espectáculo folclórico, y el importante papel que tuvo en su seno, es conveniente realizar una retrospectiva sobre su origen, antecedentes y proceso de construcción.

La copla es el resultado de una evolución que pasa por la tonadilla escénica, la revista y el cuplé hasta llegar al espectáculo folclórico que alcanza su máxima expresión en la posguerra (Hurtado Balbuena, 2003, p. 4).

En los espectáculos folclóricos se integraba la canción, la danza y la interpretación, compartiendo cartel figuras del cante, del baile, actores y en muchas ocasiones también cómicos (caricatos y humoristas). Estaban estructurados en cuadros o estampas, y podían tener o no argumento. Además de los números a orquesta se incluían otros flamencos a guitarra para cante y baile y estampas regionales. En todos ellos estaba integrado el Baile Español, por lo que supusieron una gran fuente de trabajo para los profesionales de la *Danza Española* escénica.

Se atribuye a Concha Piquer la creación definitiva de este género de espectáculos cuando el día 2 de febrero¹⁷⁰ de 1940, presentó su espectáculo *Estampas siglo XVIII, Calles de Cádiz, Nochebuena de Jerez* (ABC (Madrid) - 02/02/1940, p. 15). En su compañía figuraban: La Niña de los Peines, la pareja Muguet-Albaicín, Mary Paz, La Malena y La Macarrona entre otros artistas. Repone algunas de las estampas de La Argentinita como *Café de Chinitas*. Como se observa es patente la presencia de la Danza Española y del flamenco. En la crítica que realiza Sainz de la Maza en el periódico ABC, al día siguiente de su presentación, se incide en la calidad del espectáculo.

El gran éxito obtenido por Conchita Piquer se funda, ante todo, en el tono que ha sabido imprimir a esa manifestación del arte popular andaluz. El "couplet" anodino ha sido abolido por la canción española, de raíz popular, de la cual ella es intérprete excepcional... un auténtico espectáculo de arte, montado sobre lo popular, que se mantiene con toda dignidad, tan lejos de la más leve sospecha de vulgaridad como del tópico abusivo de ese pintoresquismo que desvirtúa un arte nacido a la luz taumatúrgica de Andalucía (ABC (Madrid), 03/02/1940, p. 13).

En relación a la Danza Española integrada en el espectáculo se apunta:

Presentó unas castizas estampas que nos dio a conocer La Argentinita. "El café de chinitas" y "Calles de Cádiz" son verdaderos atisbos de "ballet" español... La "Niña de los peines", Mary Paz, la pareja Muguet-Albaicín, "La Malena" y la Macarrona con el resto de artistas, hallaron motivos de lucimiento, así en los "cuadros" como en sus actuaciones

¹⁷⁰ En algunos libros, esta presentación viene fechada el 2 de enero de 1940.

personales. Destacaremos a Mary Paz, admirable y encantadora bailarina, que está llamada a ser figura (ABC (Madrid) - 03/02/1940, p. 13).

Los espectáculos de Cocha Piquer marcaron el modelo a seguir, cuyas características generales (grandes producciones, con una gran escenografía, con una puesta en escena importante, con unos diseños de unos figurines a propósito para los espectáculos, con una trama argumental), Reina (2010) atribuye a su experiencia en el Winter Garden de Nueva York.

Respecto a los antecedentes de los espectáculos folclóricos¹⁷¹ (la tonadilla escénica, la canción andaluza tradicional, el cuplé, las varietés, la revista española, la canción folklórica) Blas Vega apunta:

Tuvo un punto de partida muy concreto en 1933, con la incorporación que hizo Encarnación López “La Argentinita” en sus recitales de cante y baile, de estampas folklóricas, interpretadas por genuinos artistas, como las tituladas Las calles de Cádiz, El Café de Chinitas (Blas Vega, 1996, p. 41).

Tras la guerra civil española, como exponen diferentes autores -Vázquez Montalbán, (1974), Blas Vega, (1996), Román (1993), Hurtado Balbuena (2003), Abella (2008)- los espectáculos folclóricos supusieron una importante producción en el desarrollo teatral de la posguerra desde el punto de vista cuantitativo y sociológico y, por tanto, en la vida social y cultural de España en dicha época¹⁷².

Había por lo menos 20 compañías rodando por España. Lo que cayó fue la Comedia, por lo que muchos actores se integraron en los espectáculos folclóricos....Me acuerdo en un espectáculo....Pujol nos dirigía y Antonio Casal estuvo contratado. Después volvió a resurgir, y en contra vino la decadencia del espectáculo folclórico. Ya en la última época de estos espectáculos, las figuras se juntaban para dar un espectáculo. Al principio yo iba en los espectáculos en los que a la cabeza de cartel iban solos las figuras; después ya tenían que ir juntos

¹⁷¹ Diferentes autores abordan este tema. Véase, por ejemplo, Blas Vega (1996, pp. 11-43) y Hurtado Balbuena (2003, pp. 7-49).

¹⁷² La profusión de espectáculos en la década de los años 40 se constata en las carteleras. Por ejemplo, en la cartelera madrileña correspondiente al 29 de septiembre de 1949, se refleja la cantidad de espectáculos folclóricos que se representaban simultáneamente en los teatros: En el Calderón, “Una Canción y un Clavel”, con Pepe Blanco y Carmen Morell; en el Comedia, “En Broma y en Serio”, con Luisita Esteso, Roberto Font y Pacita Tomás; en el de la Latina, “¡Viva el folclore!”, con Nati Mistral, Tony Leblanc y Tona Radely; y en el Reina Victoria, “Zambra”, con Lola Flores y Manolo Caracol. (ABC (Madrid), 20/09/1949, p. 20)

como cuando fui con Marifé de Triana y Farina (Tona Radely, comunicación personal. 9 de Julio, 2012).

Como narra Tona Radely (2013), se simultaneaban las giras de alrededor de 20 espectáculos por toda España (no solo en capitales, sino en muchas ciudades y pueblos), y otros por el extranjero, para exiliados y emigrantes, que constituían un público muy agradecido. Había muchísimo trabajo. Se arrancaba con “todo el papel vendido”, con el cartel de “no hay billetes”. Las giras podían durar hasta año y medio según que espectáculos. Eran muy duras, con tres funciones diarias en la primera época, que más tarde pasaron a tan solo dos. Lo normal era estar un mes en Madrid o Barcelona, ocho días en Sevilla, dos o tres jornadas en las capitales y una en los pueblos. Pacita Tomás y Tona Radely coinciden en las duras condiciones de estas giras en algunos lugares.

Era muy duro, muy duro,... Yo he viajado en 1ª, en 2ª y en 3ª, en autocares, en todo... Todos los pueblos de España, todos. A veces llegabas y no tenías camerinos, y tenías que cambiarte debajo del escenario... y dos actuaciones diarias, y a veces tres (Pacita Tomás comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

A veces se hacía un cuartel general y se iba cada día a un lugar diferente en derredor. Era una vida perruna. Era una paliza, porque ibas en el coche sentada, y a veces llegabas y ya estaba el público sentado en el teatro. Eran unas condiciones adversas, porque viajabas en autobuses, furgones de tercera, a veces segunda... Llegar y no tener pensión donde dormir. Hemos llegado a dormir en un hall, en un lugar de Galicia, con Lolita Sevilla (Tona Radely, comunicación personal. 9 de septiembre, 2013).

Dado que las giras se hacían por capitales y provincias, se representaban en todas las categorías de teatros, mejor y peor acondicionados. En grandes teatros de las capitales (*Lope de Vega*, de Valladolid; *Cervantes y San Fernando*, de Sevilla; *Cervantes y Reyes Católicos*, de Granada; *Falla*, de Cádiz; *Cervantes*, de Málaga; *El Gran Capitán*, de Córdoba; *Calderón, Apolo y Victoria*, de Barcelona; *Fuencarral, Calderón, Pavón, Maravillas y Fontalba*, de Madrid; *Principal, Ruzafa y Apolo*, de Valencia; *Romea*, de Murcia; *Principal*, de Alicante; *Principal y Argensola*, de Zaragoza; *Campoamor*, de Oviedo; *Principal*, de San Sebastián; *Pereda*, de Santander, etc.), y en teatros de pueblos sobre los que Tona Radely (comunicación personal. 9 de septiembre, 2013) comenta *a veces mejor acondicionados que los de las capitales, como el Villa Marta de Jerez, y a veces no tan buenos, en los que se*

pasaba mucho frío, como en el teatro Gorriti, de Tafalla. En cuanto a las condiciones de los escenarios en general, Tona y Pacita testimonian:

No teníamos contrachapado, bailábamos en escenarios de tablas de nudos, tenías que buscar la tabla para saltar mejor, para bailar las coplas de bolero y la tabla para que sonara mejor (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

Había turnes que duraban más de un año y nos recorríamos toda España: pueblos y ciudades por lo cual actuábamos en todo tipo de teatros con buenos y con malísimos vestuarios y con buenos. Las condiciones fueron cambiando y los espectáculos que tenían poderío llevaban su propio contrachapado. Los llevábamos encima de los autocares. Cuanto mejor era el teatro, con mas solera, peor era el escenario, porque era más viejo. Como se dedicaban a la comedia, la opera, etc., no tenían en cuenta las condiciones del escenario necesarias para el baile. Incluso algunos tenían los raíles de la tramoya, que teníamos que sortear al bailar. y con malísimos escenarios. Pero todo el mundo se adaptaba (Tona Radely, comunicación personal. 9 de septiembre 2013).

El alojamiento tenía que ser buscado personalmente cuando se llegaba al lugar donde se iba a realizar la representación. En el caso de pueblos de poca población era difícil encontrarlo, y más teniendo en cuenta que muchas de las artistas principales iban acompañadas por sus madres, hecho que dificultaba la búsqueda (Tona Radely, comunicación personal. 9 de septiembre, 2013).

Dado el tipo de gira, el publico era muy variado, abarcando todos los estatus sociales y culturales, urbano y rural, pero eminentemente popular. Difería según las regiones, dato indicativo del carácter de las mismas. Y se trataba de un auditorio entregado, ya que con la llegada de la compañía se repetían los carteles de “lleno” (Tona Radely, comunicación personal. 9 de septiembre, 2013).

Las figuras del cante eran quienes atraían a la público, *a priori*; quienes llenaban los teatros, si bien el baile español cuando estaba representado por una figura suponía una importante columna del mismo, hecho que se refleja en la publicidad de los espectáculos, disfrutando de una gran popularidad y requerimiento.

2. 1. 2. 1. 1. Estructura artística

La estructura artística estaba compuesta como se refleja en los programas por: autores y compositores; las figuras del cante, las del baile, actores y cómicos;

primeros bailarines, los ballets; actores secundarios; guitarrista cantautor; director artístico; director escénico; director musical, orquesta, figurinista, escenógrafo, sastrería.

La relación de compositores y autores nos proporciona una idea de la producción de este tipo de espectáculos. Entre los compositores podemos citar a: Juan Mostazo, José Legaza, Manuel Gordillo, Carlos Castellano, Antonio García Padilla, “Kola”, Bolaños, Jofré, Villajos, Quiroga, Genaro Monreal, Font de Anta, Salvador Valverde, Juan Solano, Fraile, Naranjo, García Padilla, Penella, Muñoz Román, Fernando Moraleda, Luis Rivas, Montorio, Morcillo, Naranjo (no el poeta). Entre los autores: Ramón Perelló, Salvador Valverde, Antonio Quintero, Rafael de León, José Antonio Ochaíta, Xandro Valerio, Camilo Murillo, Antonio García Padilla, Paco Naranjo, Antonio Paso, Gil Asensio, Oliveros, Cántabra, Molina Moles, Juan Osuna, etc. Algunos autores y compositores formaban grupos de colaboración con identidad propia, así por ejemplo: Cabello-Montorio-Monleón y Perelló-Cantabrana-Mostazo (antes de la guerra) o Quintero-León-Quiroga y Ochaíta-Valerio-Solano (después de la guerra).

La fuerte influencia del contexto político-social-cultural, lógicamente, también repercute en el desarrollo de este tipo de espectáculos. Algunos autores estuvieron vetados en los inicios de la posguerra:

Valverde, poeta –autor de “Ojos Verdes” se exilió a Buenos Aires. Perelló como era rojo, estaba vetado y boicoteado en una primera época; Quintero, León y Quiroga eran del régimen y por tanto además de ser muy buenos artistas, tenían facilidades; prácticamente ampararon los espectáculos folclóricos; organizaban los festivales de la Granja de San Rafael, los 18 de Julio. Franco quería, sobre todo, todos los artistas del folclore, nada de zarzuela. Eran fiestas que daba al cuerpo diplomático y nos daba una cena (Tona Radely, comunicación personal. 23 de agosto, 2012).

Las figuras del cante de estos espectáculos proceden de la Copla y de la Canción Española, así como en algunos casos del Flamenco: La Goya, Amalia Molina, Concha Piquer, La Argentinita, Raquel Meyer, Miguel de Molina, Estrellita Castro; Angelillo, Celia Gámez, Imperio Argentina, Juanito Valderrama, Mari Paz, Manolo Caracol, Lola Flores, Juanito Valderrama, Gracia de Triana, Pepe Blanco y Carmen Morell, Tomás de Antequera, Rafael Farina, Juanita Reina, Antoñita

Moreno, Luisa Ortega, Marifé de Triana, El Príncipe Gitano, Sara Montiel, Nati Mistral, Antonio Molina, Marujita Díaz, Miguel de los Reyes, Pedrito Rico, Manolo Escobar, Lilián de Celis, Lolita Sevilla, Peret, Rocío Jurado e Isabel Pantoja.

En cuanto a las figuras y ballets de español que se integraban en estos espectáculos, dado el volumen de trabajo ofertado, constituía un gran número de profesionales –figuras y ballets- de la Danza Española y del flamenco, como apunta Pacita Tomás:

Prácticamente todos los de mi época hacíamos folclore, era lo que había... Y a nosotras también nos llamaban las folclóricas (comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En la década de los cuarenta eran las figuras de la Danza Española las que se integraban preferentemente en dichos espectáculos, figurando al lado de las figuras del cante. En la década de los 50 ya empiezan a incorporarse los ballets de español -que empezaban también a trabajar en salas de fiestas-, muchos de ellos encabezados por las figuras anteriores, y que desde entonces se dará de forma asidua: Pacita Tomás, Tona Radely, Pepita Marco, Laura Alonso, Raquel Lucas, Pilar de Oro y Alfredo Gil, Kety Clavijo, Rocío Aragón, Mercedes y Albano, Lina y Miguel, Cuarteto Español (Carmen Segura, Conchita Cruz, Antonio Marcos y Marcos Manuel) entre muchos otros. En la biografía de Antonio Molina (Aixalá & Gallego, 2006) se citan algunos de las bailarinas y bailarines que formaron parte de sus espectáculos como: Mary Carlota (1952), Pilar de Oro (1952), Tona Radely (1953, 1954, 1962), Carmen Irigoyen, Flor de Albaicín, y Alfredo Gil, Lolo de Cádiz y Carlos Morales, Laura Alonso (1956), El ballet de Rafael Sevilla (1958), Maruja Baena, Conchita Martín (1958); Maruja Baena, M^a Rosa Nogués, Cuarteto Andaluz, Eulalia del Pino (1960); Maruja Baena, Cuarteto Andaluz, Lolo de Cádiz, Carlos Sacromonte, Carlos Morales, los dos españoles (1960): Maruja del alba (1961) Ballet Desafío: Manolita Durán Leonardo Vargas, Ángeles Díaz, Milagros Vázquez, Pili Romero, Soledad Ruiz y Andrés Marín (1961) entre otros. En esta biografía se puede observar que no se citan a todos los bailarines, así por ejemplo la famosa pareja de baile español Lina y Miguel actuó en el espectáculo *Ronda de España* (de letra de Perelló y música de Montorio) en junio de 1957 en el teatro Fuencarral de Madrid (ABC (Madrid), 02/06/1957, p. 81).

Cabe destacar la labor realizada por Luisa Pericet (a quien Blas Vega (1996, p. 42) la califica como “maestra de excepción”) en la organización, dirección y formación de los bailarines y ballets de la Danza Española en este entorno de los espectáculos folclóricos, y que ratifican Pacita Tomás (comunicación personal. 5 de marzo, 2011) y Tona Radely (comunicación personal. 9 de septiembre, 2013).

Junto a las figuras del cante y de la Danza Española, figuraban otras figuras de otros géneros, según en qué espectáculos, como actores, cómicos, Caricatos, etc. –el profesor Mario, Balder, Rámper, Manolito Hernández, Camilín, Roberto Font, Emilio el Moro, el ventrílocuo Moreno, Luisita Estesos, El Gran Kiki, Tony Leblanc, Ángel de Andrés, Antonio Casal, Juanita Azores, Isabelita Sánchez.

Acompañando al cante y al baile para muchos guitarristas también estos espectáculos supusieron una gran fuente laboral, entre los que podemos citar a Melchor de Marchena, Niño Ricardo, Sabicas, Duque, Serranito, Porrinas de Badajoz, Justo de Badajoz, etc.

Como expone Pacita Tomás, la figura del director era muy importante y recibía un gran respeto (comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

La importancia de la escenografía y el vestuario que se le daba y la inversión económica que se le asignaba estaba en relación con la calidad del espectáculo y con las posibilidades económicas del empresario. En escenografía: Burmann, Cortezo y Calatayud, Viuda de López y Muñoz; figurines: Rupert, Cortezo y Castro. Así por ejemplo eran muy asiduos, en los espectáculos de calidad, los decorados de Ressti y los figurines de Calatayud y vestuario de Raula (Burgos, 2002, p. 356), y en la realización del vestuario: Redondo, González y Anita.¹⁷³

2. 1. 2. 1. 2. Estructura empresarial

En la estructura empresarial estaban las figuras principalmente de empresario, promotor y representante, cuya importancia se reflejaba en los

¹⁷³ Véanse diferentes programas de Tona Radely y Pacita Tomás.

programas. Antonio Vives, Juan Carcellé, Ruiberriz, Pradera, Andivia, Vaquero, Lladró, Arroyo, Vidaller, etc.

La figura del cante generalmente llegaba a ser el empresario y en muchos casos el productor, por lo que, lógicamente la figura del cante iba como cabecera de cartel, así se reconoce sobre Antonio Molina: *Desde el año 1954 hasta el 67, periodo en que fue empresario de sus propios espectáculos, siempre estuvo de cabecera de cartel.* (Aixalá & Gallego, 2006, p. 92). Junto al empresario y productor conformaban la estructura empresarial, los representantes y gerentes como por ejemplo, Pepe Arroyo, Fernando Velasco, José Castrejón, Antonio Blanco Díaz “Blanquito”, León Vidallier, Amoca y Antonio Ferrer.

Había dos tipos de representantes: el que era representante de un artista determinado y el que tenía una agencia de representación.

Los representantes iban por los cafés donde se reunían los diferentes artistas parados y estaban: Hidalgo (representante de agencia, de espectáculos de Variedades), Carcellé (empresario del Price y a su vez representante de su agencia, normalmente de espectáculos de Variedades), Pradera (representante de agencia de espectáculos de tipo conciertos de danza y recitales de danza y que fue el representante del espectáculo “cuatro estilos”), Bermúdez¹⁷⁴ (representante de agencia en aquella época de élite, pues sobre todo traía muchas figuras artísticas del extranjero y era representante sobre todo de salas de fiestas), Vaquero (representante de Lola Flores, de Paquita Rico, creo que de todas del momento, de Mercedes Vecino, (Vedette) por ejemplo en Mosaico Español en Valencia (1952) en donde yo también estaba), Velasco (de Antonio Molina en un principio pero también lo fue de mucha gente), Castrejón (que llevaba también Antonio Molina. Hubo un momento que Antonio llevaba tres representantes: Velasco, Castrejón y Blanquito), Lladró (representante y empresario. Estaba en la zona de Valencia y organizaba los espectáculos de la provincia), Losada (de la compañía de Pepe Blanco), Izquierdo (que formaba los espectáculos de Carmen Amaya y me quiso llevar a América. Y que también curiosamente llamó a Juan Osuna, aunque no fue. Yo tampoco fui a América en aquella ocasión porque mi padre no quiso; decir entonces América era como decir no volver), Arroyo (venía de representante de “Así es mi cante de Antonio Molina. Aunque él no fue quien me contrató en ese espectáculo sino León Vidallier. Luego mas tarde me contrató para los fines de fiesta del cine Versailles), Brageli (representante de Paquita Rico entre otras, y me llamó para el espectáculo de Rosita Ferrer Los Globos), Carrión (de Marifé de Triana, que me llamó a Italia

¹⁷⁴ Emilio Fernández.

para que me incorporara al espectáculo de Marifé de Triana), León Vidallier (representante de agencia, me contrató para el espectáculo de Antonio Molina Así es mi cante), Fernando Collado (representante sobre todo de comedia, de actores y actrices y me contrató para el espectáculo de Alberto del Castillo) (Tona Radely, comunicación personal, 11 de octubre, 2012).

2. 1. 2. 1. 3. Papel de la Danza Española escénica en los espectáculos folclóricos

El papel de la Danza Española en los espectáculos folclóricos era muy importante, tenía tanto peso que en muchas ocasiones en los carteles de los espectáculos el tamaño de la letra de las figuras de la Danza Española era el mismo que la de las figuras del cante¹⁷⁵.

En la década de los años cuarenta los espectáculos folclóricos supusieron la principal fuente laboral, a nivel nacional, para los profesionales de la Danza Española escénica. Ya en los años cincuenta con la apertura de salas de fiesta se abrió la oferta laboral, y muchos ballets compaginaban el trabajo entre los espectáculos folclóricos y los de variedades en las salas de fiesta.

Si bien el espectáculo folclórico estaba configurado en torno a la figura del cante o de la copla -que generalmente era quien formaba el espectáculo- y en algunos casos llegaba a ser el empresario, la Danza Española suponía una columna básica del mismo¹⁷⁶.

La Danza Española tenía un papel muy importante en este tipo de espectáculos porque suponía la fuerza, tanto para mantener el interés en los intermedios del cante, como para acompañar al mismo (Tona Radely, comunicación personal, 9 de julio, 2012).

La danza en este tipo de espectáculos se integraba a través de:

¹⁷⁵ Se puede observar en los programas y afiches de los espectáculos folclóricos en los que intervienen Pacita Tomás y Tona Radely.

¹⁷⁶ El papel de la Danza Española en este tipo de espectáculos folclóricos no ha sido tratado en la literatura y estudios de investigación. Si acaso, se hace referencia a los nombres de las figuras y ballets de Danza Española que intervienen en ellos. En cambio, en las críticas periodísticas de estos espectáculos, podemos encontrar ciertas referencias a la importancia del papel de la Danza Española, concretamente de las figuras y ballets de la misma. Véase, en la trayectoria profesional de Tona Radely, las críticas sobre los espectáculos folclóricos en los que se integra.

- Figura/s de la Danza Española, interpretando sus propios solos de baile.
- Figura de baile acompañando a la del cante.
- Cuerpo de baile específicamente de la Danza Española, interpretando solos, o ambientando las escenas y el cante.
- Cuerpo de baile general, con función de ambientación.

En algunas ocasiones la figura era independiente del ballet, en otras, iba al frente de su propio grupo. Así pues, la figura del baile realizaba sus solos, acompañaba a la figura del cante y, en ocasiones, se integraba en el cuerpo de baile. En cuanto a la relación figura del cante-figura del baile, era en esencia una interpretación pura.

Se bailaba mucho al cante, estando “prohibido” meter los pies para la mujer, y se bailaba mucho con los brazos. No te dejaban meter los pies mientras cantaba, lo podías hacer en los estribillos, en los espacios musicales en los que no cantaba (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

El estudio de arte dramático me valió mucho al interpretar el baile... la danza desempeñaba un papel muy importante en la interpretación del dúo del cante con la danza. Había un diálogo entre el baile y el cante: entre el cantaor y la bailarina. Así, mi baile con Juan Valderrama, Antonio Molina, Pepe Marchena, Juan Osuna, eran ejemplos de interpretación. Yo interpretaba la letra del cante (Tona Radely, comunicación personal, 9 de julio, 2012).

En los espectáculos con argumento, frecuentemente, las figuras del baile encarnaban un personaje del mismo, recitando o realizando pequeñas intervenciones textuales.

A nivel coreográfico, dentro del espectáculo podemos distinguir entre las coreografías personales de las figuras de danza y las coreografías del ballet o cuerpo de baile general. En la década de los cuarenta, en casi todos los espectáculos folclóricos, el coreógrafo del cuerpo de baile (cuando éste era independiente a la figura de baile español) fue generalmente, Monra¹⁷⁷, de quien

¹⁷⁷ Monra había sido *boy* de Celia Gámez, por lo que dominaba el tratamiento de la coreografía espacial (movimientos de grupos, figuras espaciales, etc.).

Pacita Tomás (2011) y Tona Radely (2013) coinciden al valorar que, aunque era de baile moderno, sabía mover muy bien a los bailarines en el espacio, con una mínima base de pasos de español que ellas mismas, en muchas ocasiones, le facilitaban.

Monra, había sido “boy” de la compañía de revista de Celia Gámez. Entonces este señor era digno de admiración; le admirábamos todo el mundo porque él no sabía contar 123, 456,.....no, no; él contaba como cuentan en revista, a ocho....y entonces él decía “hazme dos pasos por alegrías o hazme tres pasos por alegrías”, y les decía a las chicas “aprenderos esos pasos que está haciendo Pacita”. Y con esos tres o cuatro pasos no te puedes imaginar ¡cómo movía a la gente y cómo evolucionaba a la gente!. Yo he ido a la granja a bailar (...) en el 18 de Julio a mi me llaman para ir a la granja para que baile por alegrías y entonces me dice Monra “te voy a montar detrás de ti a dieciséis mujeres con bata de cola”. Y yo me dije....(gesticula con la cara). Bueno, pues montó unas alegrías preciosas ¡contando a ocho!¹⁷⁸ Y como las chicas que llevaba eran de Revista, aunque no eran unas grandes profesionales del baile español, le entendieron. Y como les puso bata de cola, no te puedes ni imaginar cómo las movió, cómo... ¡Era increíble! (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Las diferentes críticas periodísticas sobre su trabajo constatan dicho dominio y efectividad¹⁷⁹. En la hemeroteca madrileña de finales de los años cuarenta podemos encontrar numerosas críticas sobre la actividad coreográfica de Monra.

“Colores de España” con Antoñita Moreno, Pacita Tomás, Tony Leblanc... admirable cuerpo de baile bajo la sabia y experta dirección del maestro Monra (Alfredo Marquerie, 1947). Merece mención especial el maestro Monra, que en ascendente línea de constante superación, ha montado la coreografía de un modo impecable. El baile madrileño de candil donde luce el encanto delicioso de la cachucha, es uno de los cuadros mejor dirigidos que hemos visto desde hace mucho tiempo, lo mismo que la jota cacereña “Caminito de Roma” (Alfred Marquerie, 1948).

Ya en los cincuenta, fue Luisa Pericet¹⁸⁰ quien se encargaría preferentemente de formar, coreografiar y dirigir los ballets de español, y la coreografía global de los espectáculos folclóricos.

¹⁷⁸ Pacita Tomás se sorprende de la forma de contar a “ocho” —propia de la danza moderna del momento—, porque en las Alegrías se cuenta en compases de amalgama, de 12 tiempos.

¹⁷⁹ Véase, por ejemplo, las críticas de Marquerie sobre la labor coreográfica de Monra en los espectáculos “Colores de España” (ABC, 07/08/1947, p. 16) y “Zambra” (ABC, 28/08/1949, p. 26).

Luisita Pericet, tuvo mucha influencia en los espectáculos de Quintero, León y Quiroga en cuanto al trabajo de los bailarines. Llegó a tener mucha autoridad (Tona Radely, comunicación personal. 19 de octubre, 2012).

En el año 51, cuando me contrató Manolo Caracol, que me había visto en le Villa Rosa, yo exigí –que en esa época yo podía hacerlo- que Luisa Pericet fuera quien coreografiara todo el espectáculo: a mí, a mi ballet y a todo el espectáculo (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Como repertorio, en estos espectáculos se bailaban todos los estilos de la Danza Española. Así nos lo confirman Tona Radely y Pacita Tomás.

Tocaba todo, es decir hacía flamenco, escuela bolera, folclore y clásico español. Había que bailar zapato (clásico español y flamenco) y zapatilla (escuela bolera y folclore)... En mi época todas las bailarinas llevábamos un baile de zapatilla. Para la presentación un baile de clásico español (como Córdoba, de Albéniz), luego una danza de carácter (por ejemplo La danza del fuego, de Falla), un regional (malagueña, jota,...), una danza bolero (el liso, con cachucha). Y, por ejemplo, La vida breve y El Capricho Español, entre el baile de presentación y el baile de carácter (Tona Radely, comunicación personal. 1 de diciembre, 2012).

Se bailaba de todo, de todo... A mí todo me lo montaba Luisa Pericet: bolero liso, con cachucha, valenciana, asturianada, lagarterana, La primera y la segunda Vida Breve de Falla, El Polo de Bretón, Córdoba y Triana de Albéniz, los Panaderos de la Tertulia... además de los palos flamencos: soleares, Alegrías,... Por ejemplo con Manolo Caracol yo llevaba Triana de Albéniz, el bolero de la Cachucha, los Panaderos de la tertulia, Malagueñas y Verdiales, unas soleares a Manolo Caracol y un solo de Alegrías... Bueno, cuando Luisa dejó de coreografiar a mi ballet, empezó a coreografiar en el ballet Joaquín (Villa), que coreografiaba muy parecido a Luisa (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En cuanto a la música del baile, si la obra del espectáculo era de gran derecho, es decir de unos autores determinados, y como consecuencia no podían interpretarse músicas de otros autores, tenía que plagiarse. En base a la medida rítmica de la música de los números de baile, se componían nuevas versiones, de forma que no influyera en el montaje coreográfico. Así lo testimonian Tona Radely y Pacita Tomás.

¹⁸⁰ Coinciden Tona Radely y Pacita Tomás en la falta de valoración y de reconocimiento de Luisa Pericet en su labor como maestra y como coreógrafa en el posterior entorno académico de la *Danza Española*.

Si es un espectáculo de variedades folclóricas puede haber música de diferentes autores y por tanto no hay necesidad de plagiar. Pero si la obra era de gran derecho, significaba que toda la música tenía que ser del autor, por lo que plagiaban a veces algunos números del baile: les daban la partitura de por ejemplo la cachucha o la dolores y hacían con la misma medida pero distinta melodía para no plagiar la melodía. A mí me plagiaron Córdoba de Albéniz, que la llamaron “Mezquita”, La Cachuca, por “Los jardines de Aranjuez”... Era una táctica que tenían todos (Tona Radely, comunicación personal. 1 de diciembre, 2011).

Cuando te hacían plagios en la música, algunos quedaban bien y otros no tan bien, y, claro, eso influía en el baile. A mí me plagiaron Triana (de Albéniz), bueno y el bolero de la cachucha, las malagueñas y los verdiales en el espectáculo de Caracol, y claro, no era lo mismo que cuando lo bailaba con su propia música no plagiada (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Respecto a la calidad artística, dado el volumen de profesionales de la Danza Española que trabajaron en estos espectáculos, se puede deducir que habría diferentes categorías en los cuerpos de baile, si bien para aparecer como figuras de la Danza Española lógicamente la calidad artística debía ser evidente, a igual que la del cante o de la Copla. La calidad artística de las figuras se podía constatar en las críticas cosechadas, y el estatus que ocupaban en el espectáculo se reflejaba en los carteles anunciadores, así como en el tamaño de la letra de la publicidad de dichos espectáculos¹⁸¹ que se recogía en las cláusulas del contrato. A este respecto, Tona Radely expresa

Mi padre exigía siempre el tamaño de la letra y que yo fuera en la gacetilla anunciada con las figuras, y se recogía en el contrato... Les convenía porque aludía a cómo se ponía el público cuando yo salía (Tona Radely, comunicación personal, 11 de octubre, 2012).

El desarrollo de la Danza Española escénica integrada en los espectáculos folclóricos, lógicamente, está marcado por la evolución de los mismos.

Durante los años cuarenta y cincuenta, los espectáculos folclóricos disfrutaron de un gran apogeo, si bien, ya a finales de los cincuenta se presentía una nueva estética para el teatro y la canción. En la década de los años 60 van desapareciendo paulatinamente.

¹⁸¹ Véase los afiches y programas de los espectáculos folclóricos en los que han actuado Tona Radely y Pacita Tomás.

Tras el éxito de Sara Montiel, en 1959, con la película El último Cuplé... la canción española, en general, entraría en una nueva etapa más pluralista y dinámica, pero con tratamientos comerciales y otras influencias extranjeras... La televisión, los discos, las galas, y la crisis teatral, al menos en cuanto al planteamiento administrativo habitual, afectó rotundamente a los espectáculos folklóricos, que fueron desapareciendo. Los montajes, los libretos y las partituras ya no respondían a las exigencias de las nuevas generaciones, y posiblemente los autores tampoco supieron adaptarse en ese momento clave (Blas Vega, 1996, p. 43).

Como expone Blas Vega, entre otros factores que influyeron en este proceso de crisis laboral de los espectáculos folclóricos, podemos citar principalmente la televisión (que generó un cambio en los hábitos de diversión en la sociedad española) y las nuevas tendencias musicales que surgieron con la apertura de la cultura española. Y Tona Radely, también apunta:

Ya en la última época de estos espectáculos, finales de los 60 las figuras se juntaban para dar un espectáculo. Al principio yo iba en los espectáculos en los que a la cabeza de cartel iban las figuras en solitario; después ya tenían que ir juntos como cuando fui con Marifé de Triana y Farina en el año 1969. Ya no había teatros. Los teatros empezaron a convertirse en cines y con pantallas panorámicas. No había espacio para bailar (Tona Radely, comunicación, 13 de octubre, 2011).

El hecho de que el número de espectáculos folclóricos (con la estructura y características propias con las que se habían desarrollado en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta) disminuyera en los años sesenta, afectó al desarrollo laboral de los profesionales de la Danza Española escénica que tuvieron que focalizarlo preferentemente en las salas de fiestas y en el extranjero¹⁸². A partir de esta década, tanto las figuras folclóricas anteriores (Antoñita Moreno, Juanita Reina, etc.) como los nuevos representantes de la Canción Española (Manolo Escobar, Rocío Jurado, Isabel Pantoja, etc.), conformaron un espectáculo tipo concierto, en el que según quién o cuando, integraban o no la Danza Española.

¹⁸² En el análisis de las trayectorias profesionales de los ejemplos seleccionados, Pacita Tomás y Tona Radely, se observa el descenso en el número de las actuaciones integradas en los espectáculos folclóricos en la década de los sesenta.

En cuanto a la difusión que supusieron este tipo de espectáculos para la Danza Española escénica, hay que considerar que a nivel nacional se realizó una gran labor, pues recorrían toda España (capitales, ciudades y pueblos) y a nivel internacional se desarrolló preferentemente en las zonas de la costa Mediterránea y Sudamérica.

2. 1. 2. 1. 4. Asociación entre el espectáculo folclórico, la ideología franquista y la Danza Española

La asociación folclore-franquismo, viene dada básicamente por la utilización de este género y de sus figuras en la propaganda ideológica, el gusto de Franco por dicho género, y las actuaciones de sus figuras representativas en diferentes actos oficiales como los festivales del 18 de julio en La Granja, El día de la raza, festivales benéficos, etc. En el diario *El País*, con fecha 4 de junio de 1993, podemos leer al respecto:

Terenci Moix (1993) rechaza la etiqueta de género franquista que se ha querido colocar a menudo a las folclóricas. "Las mejores películas de Florián Rey con Imperio Argentina son de la República", explica. "El franquismo se apoderó de la copla, pero esto no la invalida como género. Incluso hubo algunos de sus representantes que se exiliaron, como Miguel de Molina y Angelillo". "Es cierto que a algunas folclóricas les encantaba ir a cantar a La Granja", añade, "pero esto no quiere decir que toda la copla fuese franquista" (País, 4 de junio, 1993).

Un ejemplo de utilización de este género en la propaganda ideológica se puede observar en la visita que realizó Carmen Sevilla a Sidi Ifni en la Navidad de 1957, el día de Nochevieja para dar ánimo a los soldados españoles. Junto a ella iban Emma Frometa, Elder Barber, Marisol Reyes, el presentador Adolfo Fernández Gila y el Trío Las Vegas. Como portada del ABC, salía una imagen de Carmen Sevilla bailando sevillanas con un soldado (ABC (Madrid), 02/01/1958, p. 1).

En cuanto a la asociación Copla-Franco, Rafael de León expone:

La Canción Española era antes de guerra, en la guerra y después de la guerra. Antes de la guerra, nosotros, en el año 34 hicimos "María de la O", "Mari Cruz", "María Magdalena", "Rocío"... en fin, infinidad de canciones que se hicieron populares y que incluso de ellas se hicieron después comedias; hicimos nosotros mismos después comedias (Rafael de León, comunicación personal, en Ruiz Barrachina, 2011).

Tras comentar estas afirmaciones de Rafael de León, Reina argumenta:

De la misma manera que el nazismo se apropia de Wagner sin que Wagner tenga nada que ver, la gente que se dedica a la propaganda y la cultura de Franco se dio cuenta de que si había algo que se escuchaba en las mal llamadas dos Españas, era la copla, y se apropiaron de ella (Reina, comunicación personal. 3 de noviembre, 2010).

El historiador Miguel Martorell (2010) a este respecto, también manifiesta cómo la copla no tiene una ideología política en el sentido de copla de derechas o copla de izquierdas, sino que es un arte evidentemente popular, y en ese sentido no cabe encuadrarlo en ninguno de los dos bandos que dividieron a España en los años treinta, pero, en cambio, si se da en el franquismo una especie de maridaje entre franquismo y copla, una especie de interés entre, por una parte, un régimen que basa su identidad en el nacionalismo y la búsqueda de la raza de la identidad hispánica y, por otra parte, la copla que encuentra un espacio donde poder continuar su desarrollo.

En base a esta relación copla-franquismo es obvio que se establezca la relación Danza Española-franquismo, como ya se ha apuntado anteriormente¹⁸³.

Los espectáculos folclóricos también sufrieron, por influencia del contexto político, la censura tanto sobre los libretos (por cuestiones de temática, determinadas expresiones, etc.), como sobre los propios autores (por ejemplo Perelló) e intérpretes, algunos de los cuales como Miguel de Molina¹⁸⁴ o Angelillo tuvieron que exiliarse,

2. 1. 2. 2. Espectáculos de Variedades

Variedades. En salas de fiesta, Cafés Cantantes u otros locales. Se entenderá por Variedades las representaciones compuestas por una serie de atracciones de diversas especialidades con o sin acompañamiento musical, de autores diversos y sin más unión entre aquellas que las del orden establecido en el programa ("Orden de 28 de

¹⁸³ Véase apartado 1. 3. 2. 1. Relación Danza Española-ideología franquista.

¹⁸⁴ Elsa Calero Carramolina (2014) aborda este tema en su estudio "La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)

julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14887-14899.).

Así pues, Varietés o Variedades era un tipo de formato de espectáculo configurado por la sucesión de diversos números artísticos correspondientes a diferentes géneros: ilusionistas, malabaristas, cantantes, bailarines, cómicos, vedettes, recitadores, ventrílocuos, humoristas, recitadores, músicos, etc.

Hurtado de Balbuena¹⁸⁵ apunta que el principio de las Varietés en España viene marcado por la interpretación de Pilar Cohen de la adaptación al español (realizada por Eduardo Montesinos) del cuplé “La Pulga” en el salón de Actualidades de Madrid, en 1894 (Hurtado Balbuena, 2003, p. 17).

En relación a los antecedentes de este tipo de espectáculos, en cuanto a la integración de la danza en los mismos, Teresa Martínez de la Peña expone:

Simultáneamente a la decadencia del ballet clásico, a principios de este siglo (XX) se produce en varios países europeos un resurgir de la danza como espectáculo de diversión, informal, polifacética, divertida y sobre todo novedosa. París especialmente recogía las formas mas singulares en unos locales adaptados a este tipo de variedades, el Music-Hall y los pequeños teatros que proliferaban por todas partes. Allí se podía contemplar un repertorio de bailes exóticos entre los que gozaba de gran prestigio el baile español por su temperamento racial con valores primarios de danza sensitiva. Antiescuela, con apariencias de improvisación fascinaba a un público educado en sistemáticas reglas del ballet (Martínez de la Peña, M^a Teresa, 1995, p. 91).

A principios del siglo XX la danza en España pasaba por un periodo de decadencia, los bailarines tenían que adaptarse a cualquier espacio escénico¹⁸⁶, así como a su integración en espectáculos de variedades. Este tipo de espectáculos se desarrollaba en los primeros salones de variedades sobre los que Teresa Martínez de la Peña expone:

¹⁸⁵ Cabe señalar el recorrido histórico sobre la evolución de la Comedia Musical Española y espectáculos de varietés que realiza Hurtado de Balbuena en su tesis *Aspectos léxico semánticos de la Copla Española: Los Poemas y Canciones de Rafael de León*. pp17-26

¹⁸⁶ La decadencia de los cafés cantantes, provocó que el desarrollo de la profesión se refugiara en fiestas privadas, colmaos, tablaos, cuartos reservados (Los Gabrieles y Villa Rosa, en Madrid), y en los pocos cafés cantantes que quedaban abiertos, pero que estaban ocupados por artistas de élite. Las salas de variedades suponían una oportunidad para comenzar en la profesión.

Eran estas salas la réplica del Music-Hall europeo, en su afán de modernismo acogían todas las atracciones que venían de fuera, Oriente, la India, cuadros árabes y las primeras intromisiones de bailes negros americanos.

Solamente se incluía algún número aislado de canto y baile español-flamenco que se desenvolvía a regañadientes entre la fastuosidad ornamental del recinto, tan alejados del ambiente natural a que estaban acostumbrados... No pasará mucho tiempo sin que los empresarios se den cuenta de que el interés del público se centra en lo español... Se amplía el número de bailes nacionales, se renueva la música incluyendo algunas partituras muy ritmadas de compositores nacionalistas y el flamenco se hace un sitio... Las nuevas figuras van a salir de las salas de variedades (Martínez de la Peña, M^a Teresa, 1995, p. 94).

Entre estas figuras, a las que se refiere Martínez de la Peña, podemos citar a Pepita Sevilla, Amalia Molina, Estampío, Pastora Imperio (con un preballet gitano), La Argentina, La Argentinita, etc.

El desarrollo de los espectáculos de variedades dada una naturaleza, supone un gran espectro de posibilidades en función de los elementos integrantes. Así mismo los diferentes espacios escénicos -salas de fiestas, cabarets, circos, cines, Music-hall, etc.- en los que se desarrollaban conllevaban diferencias significativas en cuanto a estructura y contenidos. Por lo que podemos afirmar que existía una gran pluralidad y diversidad de espectáculos de variedades. Desde pequeños espectáculos conformados principalmente por actuaciones individuales (figuras de la canción, del baile, del circo, del humor, etc.), a grandes espectáculos en los que se integran actuaciones grupales junto con las individuales (grandes ballets modernos y de Danza Española, grupos de equilibristas, etc.).

Estaban integrados tanto por figuras nacionales como internacionales, por lo que suponía un espectáculo cosmopolita, por lo que la Danza Española escénica se contextualizaba en un entorno intercultural e interdisciplinar.

En este tipo de espectáculo de Variedades había también diferentes categorías en cuanto a la calidad determinada, básicamente, por la disponibilidad económica para contratar a los diferentes artistas y por tanto en relación directa con la categoría del espacio escénico: teatro, tipo de sala de fiesta¹⁸⁷, circo, etc. En

¹⁸⁷ Véase el apartado dedicado a los espacios escénicos, en concreto a las salas de fiestas.

consecuencia, se daba un amplio abanico de posibles nóminas, así como de tipología de público sobre todo referente al estatus económico, social y cultural.

Dado que este tipo de espectáculos se desarrollaba a nivel nacional e internacional, supusieron un gran canal de difusión de La Danza Española escénica.

2. 1. 2. 3. Ferias y Verbenas

Atracciones desarrolladas en vías públicas, parques, casetas o lugares similares de toda clase de diversión, en los que sea precisa la adquisición de entrada (“Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14887-14899).

Otro tipo de espectáculos en los que se integraban los ballets de Clásico Español, son los que se agrupan en este apartado que era uno de los que especificaba la ordenanza de trabajo. En este tipo de espectáculos la actuación de la Danza Española escénica podía estar junto a otro tipo de actuaciones, o formar por sí sola la totalidad del espectáculo. Por ejemplo podemos citar las actuaciones en los parques de atracciones¹⁸⁸, las ferias de turismo, las casetas de las ferias (de Sevilla y otras), fiestas locales, nacionales e internacionales, desfiles, etc.

2. 1. 2. 4. Espectáculos esporádicos: homenajes, fin de fiesta, festivales, eventos y otros

Nos parece interesante hacer referencia a un tipo de espectáculos que responden a actuaciones puntuales, dado que algunos de ellos ayudan a proporcionar una imagen contextual del desarrollo del espectáculo en una determinada época.

Los llamados “homenajes” consistían en una actuación extraordinaria en homenaje, valga la redundancia, a una figura de un espectáculo. En las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, era muy usual realizar homenajes a cada una de las figuras artísticas, también autores y compositores, de los diferentes espectáculos

¹⁸⁸ Véase el apartado dedicado a los espacios escénicos, concretamente cuando se tratan los parques de atracciones.

que estaban en cartelera (teatro, espectáculos folclóricos, etc.) y en los que intervenían artistas relevantes de diferente géneros. En el análisis de las trayectorias profesionales de Pacita Tomás y Tona Radely podemos observar la frecuencia con la que se daba este tipo de homenajes.

El espectáculo “Fin de Fiesta” estaba integrado por varios números que se realizaba después de una película a modo de “regalo para el espectador” o de una representación especial de un espectáculo teatral. Al igual que en los homenajes, intervenían importantes figuras artísticas del momento.

Los festivales también reunían a artistas de diferentes géneros. De amplio espectro, podían ser benéficos, conmemorativos, de música, de cine, etc. Podían llegar a tener connotaciones políticas, así por ejemplo, en la época de los cuarenta y los cincuenta eran muy asiduos los organizados por Carmen Polo de Franco -de tipo benéfico- y los relacionados con el régimen de Franco. A nivel nacional e internacional. A nivel internacional era usual la presencia de un Ballet de Español en festivales relacionados con las artes escénicas, como por ejemplo en El Festival de la Canción de San Remo o en el Festival de Cine de Cannes como se refleja en las trayectorias profesionales del Ballet de Silvia Ivars o de Miguel Prada.

2. 1. 2. 5. Espectáculo cinematográfico

Desde los inicios del cine, la Danza Española ha estado presente en mayor o menor grado en su discurso narrativo, principalmente integrada en el género musical, si bien podemos apuntar diferentes grados de protagonismo según en qué subgénero (musical lírico, folclórico, histórico o de época, taurino, flamenco, etc.) y en qué épocas determinadas por el contexto social, cultural y político.

Con el objetivo de ofrecer una panorámica sobre la evolución de la presencia de la Danza Española en el cine, vamos a considerar tres periodos generales: Inicios, 1896-1939; dictadura de Franco, 1939-1975; inicio de la democracia-cambio de siglo.

2. 1. 2. 5. 1. Inicios. 1896-1939

Ya desde 1896 la Danza Española está presente en el cine tanto en pequeños cortometrajes que recogen parte de los espectáculos (en el Café suizo se registra al maestro Otero y su grupo en *Sevillanas*, *Danza andaluza* y *Baile andaluz*), como la integrada en las escenas correspondientes a la filmación de fiestas populares o en películas de carácter costumbrista denominadas por algunos ensayistas e historiadores del cine andaluzadas, madrileñadas, cataluñadas, baturradas, galizadas, etc. (Vizcaíno Casas, 2000, pp. 169-174).

El cine español en sus inicios se nutre del teatro lírico español adaptándose diferentes zarzuelas. Ya en la década de los años veinte¹⁸⁹, hallándose aún el cine en pleno periodo mudo, se realizan numerosas adaptaciones de zarzuelas, y por tanto en dichas películas se muestran diferentes actuaciones de danza. Así podemos citar como ejemplos: *La Dolores* (1905); *Los Guapos* (Segundo de Chomón, 1910); *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921); *La Revoltosa* (1924). Con la llegada del sonoro, se realizan nuevas adaptaciones de zarzuelas como *La Reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), la destacada *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935).

Por otra parte, con la llegada del sonoro¹⁹⁰ (1923) el cine experimenta un impulso, en la década de los treinta, que le dan ciertos intérpretes a la copla (Estrellita Castro, Imperio Argentina, Conchita Piquer...) desarrollándose el llamado cine folclórico. En este subgénero musical la danza va a estar presente junto a las estrellas de la copla que además de cantar e interpretar bailan. Citaremos entre otras las películas de Florián Rey *La hermana San Sulpicio* (1927 y 1934)), *Nobleza baturra* (1925 y 1935), *Morena Clara* (1936), *Carmen la de Triana* (1938, rodada en Berlín) con Imperio Argentina (Magdalena Níle del Río), o *Suspiros de España* (1938) con Estrellita Castro.

¹⁸⁹ Véase "El cine español de los 20" en García Fernández, E.C. (1985): *Historia ilustrada del Cine Español*. Barcelona. Ed. Planeta.

¹⁹⁰ Gracias al descubrimiento de una película inédita, con la interpretación de Conchita Piquer, en la que se puede apreciar el sonido de las castañuelas, y filmada en 1923, se ha trastocado la fecha del origen del sonido en la historia del cine.

Dentro del cine flamenco es importante la intervención de grandes figuras de la Danza Española y del flamenco como por ejemplo: Pastora Imperio en *La danza fatal* (José de Togores, 1914), y *Gitana Cañí* (Armando Pou, 1917); Tórtola Valencia en *Pacto de lágrimas* y *Pasionaria* (1915), Encarnación López “La Argentinita” en *Flor de Otoño* (Mario Caserini, 1916); Carmen Amaya y Pastora Imperio en *María de la O* (Francisco Elías, 1936); Carmen Amaya en el cortometrajes como *Embrujo del Fandango* (1937).

Podemos resumir que en este periodo principalmente las películas correspondientes tanto al subgénero folclórico como al flamenco y ofrecen una importante fuente de escenas de danza y baile español en las que podemos encontrar referentes contextuales, coreográficos, iconográficos e intertextuales de dicho periodo que suponen un interesante aporte documental para el estudio de la evolución e historia de la Danza Española en el siglo XX.

2. 1. 2. 5. 2. Dictadura de Franco: 1939-1975

Si bien en este periodo existe un punto de inflexión importante en el desarrollo histórico del cine que supone el inicio del denominado Nuevo Cine Español a partir de 1960, y que también repercute en la presencia de la Danza Española en el mismo¹⁹¹, por motivos de extensión vamos a remitirnos al periodo en general.

La danza en este periodo sigue estando presente en las adaptaciones de las zarzuelas, adquiriendo mayor protagonismo en el cine folclórico y en el flamenco dado el apogeo que experimentan y también propiciado sobre todo por la cantidad de figuras de la danza que intervienen en las películas.

Entre las adaptaciones de zarzuelas podemos citar por ejemplo: *La Dolores* (Florián Rey, 1940) con Pastora Imperio y Conchita Piquer; *La Revoltosa* (José Díaz Morales, 1949) con Carmen Sevilla y la intervención de Vicente Escudero; *Las Golondrinas*, *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1953); *La verbena de la Paloma* en

¹⁹¹ Véase Barrios Peralbo, M.J. (2014): *La representación de la Danza Española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

la que interviene Portillo como bailarín y coreógrafo (José Luis Sáenz Heredia, 1963), *Maruxa* (Juan de Orduña, 1968), etc.

En el cine folclórico las estrellas de la copla como por ejemplo Juanita Reina, Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Antonio Molina, entre otros, protagonizan numerosas películas que contienen interpretaciones de danza. Imperio Argentina continuó su carrera en *Goyescas* (1941) y *Los Majos de Cádiz* (1946), entre otras películas de Benito Perojo, o por ejemplo en *Café Cantante* (1951). También podemos citar: *La danza de los deseos* (Florián Rey, 1954) con Lola Flores que también figura en *Pena, penita pena* (Miguel Morayta, 1953); *El balcón de la luna* (Luis Saslasky, 1962) con Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico; películas de Juan de Orduña como *Serenata Española* (1947) con Juanita Reina y *El último couplé* (1957) con Sara Montiel y *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucía, 1952); *Malvaloca* (Ramón Torrado, 1954) con Paquita Rico, etc. Es de destacar en el cine folclórico el innovador experimento de *Embrujo*¹⁹² (Carlos Serrano de Osma, 1947) con Lola Flores y Manolo Caracol.

En la década de los cincuenta, uno de los géneros de mayor auge fue el folclórico (junto con el histórico y el religioso) pues se acomodaba fácilmente a las características de la censura imperante que tenía en cuenta *la moral oficial, las buenas costumbres de los pacatos y el prisma político-social* (Cobos, 2000, p. 60) y por tanto disfrutaban de las correspondientes ayudas económicas para su producción. Este hecho propiciará una determinada perspectiva desde la que se va a considerar y en cierta manera valorar La Danza Española integrada en el mismo.

En cuanto a la presencia de la Danza Española en clave de folclore es interesante *Nobleza Baturra* (Juan de Orduña, 1965) por la actuación de Azorín, y *Ronda Española* (Ladislao Vajda, 1951) en la que se muestra una selección de folclore a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina.

¹⁹² Véase Aranzubía, Asier: "Embrujo (Carlos Serrano de Osma, 1947) o de cómo llegar a las tinieblas del inconsciente a través de las brillantes rutas del folclore" en Gómez Gómez, Agustín (coord.) (2009): *Cine, arte y rupturas*. Fundación Picasso. Málaga.

En las películas protagonizadas por los niños prodigio (Ana Belén, Marisol, Rocío Dúrcal, etc), la danza también está presente tanto a nivel interpretativo de los protagonistas como a raíz de las actuaciones de algunas figuras como por ejemplo Antonio el bailarín en *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964), recordándola de nuevo.

Como se ha comentado anteriormente, en las películas taurinas se plasma la relación existente entre el mundo del toreo y el baile español que más allá de la mutua influencia a nivel estético (muchos pasos y actitudes de danza se corresponden con pasos y poses del toreo) comparten un cierto entorno social y cultural. En este periodo también se da cierta profusión de películas taurinas entre las que podemos citar: *Traje de Luces* (Neville, 1946); *Currito de la Cruz* (Luis Lucía, 1948); *Brindis por Manolete* (Florián Rey, 1948) con Rosa Durán y El Greco; *Tarde de Toros* (Ladislao Vajda, 1956); o *Sangre en el ruedo* (Rafael Gil, 1969).

En este periodo es muy relevante la presencia en el cine de los intérpretes de la Danza Española y el flamenco. Figuras como Antonio El bailarín o Carmen Amaya (que se habían visto obligados a trabajar principalmente en el extranjero donde cosechan además de grandes éxitos un cierto prestigio para la Danza Española) suponen, al igual que las estrellas de la Copla, un foco de atención para los cineastas por su atractivo y afinidad con el gusto del público. Por ejemplo podemos citar entre otras muchas películas: *El rey de Sierra Morena* (Adolfo Aznar, 1949) con Antonio y Rosario; *El amor Brujo* (Antonio Román, 1949) coreografía de Juan Magriñá con Pastora Imperio, Manolo Vargas y Ana Esmeralda; *Niebla y Sol* (José María Forqué, 1951) con Antonio y Rosario; *Luna de miel* (Michael Powel, 1958) con Antonio Ruiz, Carmen Rojas y Massine; *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963) con Carmen Amaya, Antonio Gades y Sara Lezana; *Con el viento Solano* (Mario Camus, 1966) con Vicente Escudero, Antonio Gades e Imperio Argentina; *El Amor Brujo* (Francisco Rovira Beleta, 1967) con Antonio Gades, La Polaca y Rafael de Córdoba, etc.

Como documental es muy interesante la película *Duende y misterio del Flamenco* (Edgar Neville, 1952) mencionada anteriormente, en la que se muestran diferentes palos del Flamenco así como algunos números de ballet español y

escuela bolera con las interpretaciones de grandes figuras de la Danza Española y el flamenco como Pilar López, Antonio el bailarín o Pacita Tomás.

Otro elemento a destacar relativo a este periodo es la presencia de la danza en el NODO que muestra imágenes de las actuaciones de Los Coros y Danzas de la Sección Femenina así como referencias a las interpretaciones de las estrellas del momento de la Danza Española, propiciando su asociación al régimen en el imaginario colectivo (Bailes Nacionales-Danza Española-Franco).

Podemos concretar que en este periodo se aprecia una profusión de la presencia de la Danza Española en el cine determinada tanto por el auge del género folclórico, a través de las figuras de la copla, como por la interpretación de las figuras más representativas de la Danza Española, preferentemente de Flamenco.

2. 1. 2. 5. 3. Del inicio de la democracia al cambio de siglo

En este periodo la presencia de la Danza Española en el cine se reduce a pequeñas escenas integradas en algunas películas como por ejemplo *La Corte del Faraón* (José Luis García Sanchez,1985), *Las cosas del querer* I y II (Jaime Chavarri,1989, 1995), *La niña de sus ojos* (Fernando Trueba,1998), las de Carlos Saura *Ay Carmela* (1990) y *Goya en Burdeos* (1999, con José Antonio, actual director del BNE). El flamenco estará presente en *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989, con Cristina Hoyos y Antonio Canales) y en las películas musicales de Carlos Saura.

Si bien la filmografía de Carlos Saura dentro del género musical merece un estudio más profundo realizaremos sólo un pequeño apunte dados la extensión y objetivo del presente trabajo, y por otra parte, dada la existencia de investigaciones y estudios alrededor de su obra¹⁹³. Carlos Saura trabaja dentro del género musical desde diferentes perspectivas. En colaboración con Antonio Gades (coreógrafo y bailarín) aborda el musical con línea argumental en la trilogía *Bodas de sangre*

¹⁹³ Véase Millán Barroso, P. J. (2009): *Cine, Flamenco y Género Audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla. Ed. Alfar.

(1981), *Carmen* (1983), *El Amor Brujo* (1986); y con Aida Gómez y coreografía de José Antonio Ruiz en *Salomé* (2002). El musical tratado como documental lo desarrolla en *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Iberia* (2005) y *Flamenco, Flamenco* (2010). Es de resaltar la evolución y las características de su trabajo en relación al espacio, el tiempo, el ritmo, la puesta en escena así como el trabajo desarrollado por la cámara formando parte de la coreografía.

Centrándonos en el periodo de tiempo acotado, a través de este pequeño recorrido histórico realizado, se infiere que la presencia de la Danza Española en el cine se desarrollaba básicamente a través de las figuras de la copla, de la canción española y del flamenco, siendo mínima la actuación de ballets de clásico español.

Este tipo de presencia ha favorecido el establecimiento de la asociación Danza Española-Folclore-Franco en base a prejuicios intelectuales (concepto de españolada), a prejuicios políticos (la instrumentalización del folclore y de la Danza Española en la propaganda ideológica y política de Franco) y al desconocimiento del concepto de Danza Española, asociado en muchas ocasiones al folclore desarrollado por los Coros y Danzas de la Sección Femenina o al género folclórico desarrollado por las figuras de la Copla y la Canción Española. (Algar Pérez-Castilla, 2011, pp. 87-104).

2. 2. Espacios escénicos

El teatro, en tanto edificio/construcción físico se distribuye en tres zonas (Nieva, 2000): la zona de servicios (despachos, camerinos, almacenes, salas de sastrería, etc.), la zona pública o “sala” (que comprende la platea o patio de butacas, los anfiteatros, palcos, galerías, vestíbulo, bar, guardarropa, etc.) y la zona de actuación o “escenario” (que comprende la escena -zona de actuación propiamente dicha-, el foso para la orquesta, la cabina de mandos, los locales de reparación de materiales, tramoya, etc).

El espacio escénico es el lugar donde se realiza la representación artística, la acción de un espectáculo. Es un concepto más amplio que el correspondiente al término escenario. En el edificio teatral podemos distinguir: la caja escénica (todo el

escenario de delante hacia atrás y de abajo a arriba, embocadura, proscenio, foso, piso o tablado, escatillón o trampilla, hombros, foro, chacena, puentes) y la máquina escénica (telar, telones, elementos escenográficos, ubicación de los músicos, escaleras, practicables, colgados y apoyados). El espacio escénico puede estar integrado en otro tipo de construcciones o edificios diferentes a un teatro como salas de fiestas, parque de atracciones, circos o incluso en la propia calle, metro, autobús, etc. Así pues, en base a las características del espacio escénico, éste se configura en un amplio espectro de complejidad: desde el más simple (delimitado por el espacio gestual) hasta el más sofisticado conformado una gran riqueza y complejidad de sus elementos.

Centrándonos en la época acotada, la Danza Española escénica se desarrolló en diferentes tipos de espacios escénicos que reflejamos en la siguiente tabla.

TABLA 9. ESPACIOS ESCÉNICOS DONDE SE DESARROLLÓ LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA, DURANTE EL PERIODO

Institución	Espacio escénico
Teatral	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro: categorías - Auditorio
No teatral	<ul style="list-style-type: none"> - Salas de fiesta - Salas de variedades - Music-Hall - Salas de alterne - Hoteles - Restaurantes - Casinos - Parque de atracciones - Circo - Tablaos - Plazas de toros - Polideportivos - Plazas, calles, etc.

Fuente: Elaboración propia

La categoría del espacio escénico se ha asociado tradicionalmente al tipo de edificio en el que está integrado en base tanto a la calidad de sus elementos como a las relaciones socio-culturales asociadas a dichos edificios (tipo de espectáculo, tipo de público, etc.).

El tipo de espacio escénico en el que se podía desarrollar la Danza Española era uno de los factores determinantes del posible tratamiento coreográfico de la

misma. Las características de la caja escénica (dimensiones, número de entradas, posibilidades escenográficas, iluminación, etc.) incidían en el planteamiento de la creación coreográfica. Así mismo, el tipo de espacio escénico influía también en el formato de la compañía/grupo/ballet y en el tipo de espectáculo que se puede representar en él. Así pues, el espectáculo de Danza Española, en función al tipo de entorno escénico en el que se desarrollara, necesitaba un planteamiento diferente, específico y acorde con las características del mismo.

Es que las coreografías se montan para el público que te vaya a ver y para el sitio donde vayas a actuar. Si tu montas para un teatro, pues tu tienes que montar una coreografía para teatro; si tu montas para una sala de fiestas pues tienes que montar coreografías para una sala de fiestas...porque el público tiene diferentes intereses (José Gutiérrez, comunicación personal, 7 de mayo, 2008).

En base a este diferente planteamiento, dentro del contexto de la Danza Española, se generó la percepción “espacio escénico teatral *versus* espacio escénico no teatral”, concretándose en general “teatro *versus* salas de fiestas”, y estableciéndose *a priori* el presupuesto del aspecto comercial de la Danza Española desarrollaba en salas de fiestas frente a la realizada en el teatro. Esta diferente consideración, en cuanto a la importancia categórica, de los distintos tipos de espacios escénicos también se constata en la focalización de la atención de la crítica en el entorno teatral¹⁹⁴ e incluso, a veces, dentro del mismo sector profesional de la Danza Española, como expone Pacita Tomás:

Los pocos que no han bailado en salas de fiestas, en muchas ocasiones no nos dan valor... No nos dan valor a los que hemos bailado en espectáculos folclóricos y en salas de fiestas, porque no lo han conocido. Y éramos todos, casi todos. Y hemos hecho mucho por la danza, pero no nos lo reconocen (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En esta relación del teatro *versus* sala de fiestas, recordemos lo que decía Juan Mata refiriéndose a los espacios escénicos en los que bailó con el Ballet de Silvia Ivars:

¹⁹⁴ En el estudio de las trayectorias profesionales de nuestros ejemplos, se observa cómo los críticos hacían referencia a los espectáculos que se desarrollaban en el entorno teatral, mientras que apenas prestaban atención, salvo algunas excepciones, a los desarrollados en las salas de fiestas, music-hall o salas similares.

Bueno, yo con Silvia, he bailado en hoteles, hemos hecho cadenas de hoteles como los Hilton, hemos hecho salas de fiestas muy importantes, como era Tito's, Florida Park, casinos como el de Montecarlo... ha hecho plazas muy importantes... espacios que no, por no ser teatros, eran menos importantes (Juan Mata, comunicación personal. 1 de marzo, 2014).

El ámbito no teatral implica un tipo de público cuyo interés no es específicamente la visión de un espectáculo de Danza Española.

Nos parece interesante el punto de vista expuesto por Alberto García¹⁹⁵:

La sala buscaba más el ballet; el teatro la figura personal de un gran artista. No por calidad, sino por distinto planteamiento. aúna distintas actividades: la comida, la bebida, el bailar, el espectáculo; la integración más cercana del espectáculo con el espectador; mientras que el teatro crea la dicotomía marcadísima del espectáculo y el espectador que es un elemento primordialmente pasivo salvo en el aplauso, claro; no puede participar en ninguna medida. Y el tablao llega ya al extremo opuesto, incluso, muy excepcionalmente, un espectador puede acabar bailando accidentalmente en el escenario. El teatro marca esa distancia máxima entre el artista y el espectador, mientras que las salas de fiesta han sido algo más festivo y mas con una mezcla de proyección turística y de imagen exterior de España... Los tablaos han tenido una proyección más turística en líneas generales, dentro de un complejo escalado... que ha variado mucho en el transcurso del tiempo (Alberto García, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

2. 2. 1. Teatros

Dentro del ámbito teatral, específicamente en teatros, la Danza Española escénica se desarrolló bien conformando un espectáculo netamente de danza bien integrada en otro tipo de espectáculos como por ejemplo zarzuelas, los espectáculos folclóricos, de variedades, etc.

La categoría de los teatros está determinada en base a diferentes aspectos. Según la capacidad de los teatros, que está relacionada con su importancia y uso o destino, Nieva establece cuatro categorías (Nieva, 2000, p. 117): teatros de cámara y ensayo, de 100 a 500 plazas; teatros comerciales, de 500 a 1000 plazas; teatros líricos, de 1000 a 2000 plazas; teatros monumentales, los que superan las 2000 plazas de capacidad. Otros elementos importantes en la consideración de la

¹⁹⁵ Alberto García, en la fecha en que se le hace la entrevista, 19 de septiembre de 2011, llevaba 27 años como gerente de la sala de fiestas Florida Park.

categoría de un teatro, son los relacionados con las condiciones de las tres zonas del mismo antes descritas: la zona de servicios (camerinos, despachos, etc.); el espacio escénico (escenario, posibilidades escenográficas, etc.) y la sala.

Cabe reseñar que dentro del contexto socio-cultural, el tipo de espectáculo (ópera, zarzuela, espectáculo folclórico) y el tipo de público también constituyen dos factores determinantes en la atribución de la importancia categórica a un teatro.

Contextualizando temporalmente en las décadas de los años cuarenta, cincuenta e incluso de los sesenta, en cuanto a las condiciones de los teatros en España en los que se representaban los espectáculos folclóricos, Tona Radely testimonia:

Según que teatros tenían diferentes condiciones. En muchos pueblos los teatros no tenían buenas condiciones incluso a veces no tenían agua corriente. Eran muy diferentes los teatros de las capitales y algunas ciudades. Por ejemplo el teatro de Villamarta de Jerez era increíble, para nosotros de lujo. Había turnés que duraban un año y nos recorriamos toda España: pueblos y ciudades por lo cual actuábamos en todo tipo de teatros con buenos y con malísimos vestuarios y con buenos y con malísimos escenarios. Pero todo el mundo se adaptaba (Tona Radely, comunicación personal. 27 de julio, 2013).

En esta línea también Pacita Tomás, en cuanto a las condiciones del suelo del escenario, nos comenta:

Yo he trabajado a veces en teatros, cuyos suelos de los escenarios eran de madera, de la que se fregaba con lejía, y estaban llenos de nudos, bueno, ¡horrible, horrible!, que tenías que ir buscando el sitio donde sonara mejor o donde pudieras saltar. Hasta el año 57 yo, en España no he trabajado con contrachapado en el teatro. En cambio yo me acuerdo que en Londres, donde yo estaba actuando, nos invitó Antonio (El Bailarín) a ir a verlo al teatro, y cuando yo fui a saludarlo y atravesé ese escenario con esas dimensiones, con esas luces, esa sala... y yo me dije “aquí si bailara no tendría que hacer ningún tipo de concesiones...”, ¡claro que me hubiera encantado bailar allí! (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de Septiembre, 2011).

2. 2. 2. Salas de fiesta

Como ya se ha argumentado anteriormente, a partir de la década de los años cincuenta, con la iniciada apertura de España hacia el exterior y provocado por el

auge del turismo en España, las salas de fiestas protagonizaron una significativa demanda de espectáculos de Danza Española, convirtiéndose en una importante fuente laboral de la misma. Al reclamo de las nuevas salas construidas en zonas turísticas (independientes, o asociadas a los hoteles) se sumó el de los ya existentes en la década de los cuarenta, algunas de las cuales se volvieron a reinaugurar. Así por ejemplo en Madrid, salas de fiestas como Barceló, Fontoria, J'Hay, Pasapoga, Salón Rex, Villa Romana, Casablanca, Parrilla Astoria, etc.¹⁹⁶, presentaban como reclamo en su publicidad junto a artistas internacionales, la actuación de algún ballet de Danza Española o de flamenco. Ante esta nueva oferta de trabajo, proliferaron, de forma paralela a las grandes compañías de baile español que desarrollaban su trabajo preferentemente en teatros, otras compañías de pequeño y medio formato, que bajo la denominación “ballet español” o “ballet de clásico español”, estuvieron ofreciendo una imagen completa de Danza Española y difundiéndola tanto a nivel nacional como internacional. Podemos citar como ejemplo los ballets de clásico español de Silvia Ivars, Carmen Mota, Antonio del Castillo, Los Goyescos o Miguel Prada entre otros. Así mismo figuras de la Danza Española que había desarrollado su trayectoria profesional en solitario también forman sus propios grupos/ballets/compañías, a cuyo frente siguen apareciendo como figuras, por ejemplo los casos que estudiamos, el Ballet de Pacita Tomás y el Ballet de Tona Radely,

Por otra parte, dadas las malas condiciones laborales existentes en el ámbito teatral, las salas de fiestas supusieron una opción laboral a la que se acogieron muchos de los profesionales de la Danza Española,

Las condiciones en que esas compañías de teatro eran tremendas... era una época tan difícil para las compañías de teatro ... y todo ese plantel de bailarines, que hubo muchos años, fue derivando hacia las salas de fiestas. Por otra parte, el turismo fue un gran aliciente porque el turista quería ver Danza Española, y francamente, no eran salas de fiestas en sí, sino que eran salas de espectáculos, porque cada vez los empresarios se preocupaban más de presentar un buen espectáculo (Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

¹⁹⁶ En este sentido resulta muy interesante la relación de boites, salas de fiestas, salones de té, cabarets y demás locales de baile, que Caneyro presenta en su libro *Bailar en Madrid 1833-1950*, pp 213-251.

En este sentido, San Juan también testimonia:

Al formato de gran teatro se accedía muy poco, puesto que el número de teatros no era muy grande y tenían que compartirlo con otros géneros escénicos y con pequeños presupuestos. Accedían grandes figuras -pero al decir grandes figuras no quiero decir las mejores; como en cada época había quien manejaba bien el marketing y preparaba bien su promoción. Entonces la historia de esos años está llena de grandes figuras y de señores que luego no representaron tanto en su peso real pero que a lo mejor ocuparon esos espacios. En aquella época estábamos en un régimen dictatorial donde el pensamiento único tenía mucho que decir-. Había otros espacios, otros sitios fantásticos que se conocía como sala de fiestas -que luego, muchos, derivaron en discotecas y ahí fue gran parte de la muerte de la danza y la música en general; allí siempre había música en vivo, baile,..., bueno, escenarios, en los que grandes artistas del mundo actuaban en ellas, en Palma de Mallorca, en Zaragoza, Madrid, Barcelona,..., algunas tenían 600, 700 localidades... Trabajar en Tito's en Palma de Mallorca era mucho más importante económicamente que trabajar en cualquier teatro. Era fuente de trabajo de muchísimos ballets -Antonio del Castillo, Pacita Tomás y Joaquín Villa, Alba, Sandoval y Quintero,...bueno muchísimos ballets (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

También Emilio Fernández, del Ballet Los Goyescos, coincide con San Juan, en el aspecto laboral y económico de las salas de fiestas:

Las salas de fiestas eran una fuente de trabajo muy importante. Mi patrimonio, como el de mi socio¹⁹⁷, lo hemos hecho con el trabajo de las salas, pero claro, hemos tenido contratos muy buenos, sitios muy buenos. Pero que yo creo que el teatro no nos hubiese dado nunca lo que nos ha dado las salas de fiestas, porque cuando nos pusimos a hacer teatros ganábamos menos (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

Si bien las salas de fiestas supusieron una fuente laboral para los profesionales de la Danza Española, también en base a unas características determinadas, condicionaron el tipo de espectáculo, repertorio, vestuario, formato, etc.

2. 2. 2. 1. Categorías y características

A igual que cualquier otro tipo de espacio escénico, las salas de fiestas respondían a diferentes categorías, determinadas por la calidad de sus

¹⁹⁷ Hace referencia a Manolo Arrabal, que conjuntamente con él, formaron y dirigieron el Ballet Español Los Goyescos

características (estructura, diseño, condiciones, etc.) y de los artistas que trabajaban en ellas, factores que repercutían en la calidad del público asistente, y a su vez este diferente tipo de público generaba una determinada demanda de la calidad artística, conformando un entramado relacional. A este respecto recogemos algunos testimonios:

Antiguamente las salas de fiestas, según que salas de fiestas, estaban muy bien preparadas. Venían grandes estrellas del extranjero, de Francia... Los artistas que venían entonces, no venían a un teatro, sino a una sala de fiestas (Silvia Ivars, comunicación personal. 16 de enero, 2010).

En las salas de fiestas había contratos de artistas tanto nacionales como internacionales, una nómina que no podía resistir los teatros. El público en determinadas salas era de máxima categoría: aristocracia, artistas, (toreros, actores, cantantes, pintores, músicos,...) empresarios, ... Es decir, era parecido a un centro social, un lugar de reunión. Por ejemplo, en Villa Rosa¹⁹⁸, en Madrid, iban mucho Antonio el bailarín, Paco Rabal, Dominguín, muchos artistas (Tona Radely, comunicación personal. 26 de febrero, 2012).

Alberto García gerente de la sala de fiestas Florida Park¹⁹⁹ expone y argumenta los factores que influían en la elección de un ballet español para contratarlo:

Florida es una sala de fiestas de gran reconocimiento internacional de España durante toda su historia, y los artistas que han pasado por este escenario, lógicamente, tenían un reconocimiento no solo nacional sino internacional enorme. Se buscaba fundamentalmente calidad. La sala ha ido teniendo las mejores atracciones tanto nacionales como internacionales; pasando las máximas figuras... y por ello siempre

¹⁹⁸ Con respecto a la sala de fiestas Villa Rosa, Tona Radely comenta: *No hay que confundirla con el restaurante Villa Rosa, situado en la Plaza Santa Ana, enfrente del teatro Español, donde existían los cuartos –habitaciones– dedicados al flamenco. Se estilaba mucho porque era como flamenco a la carta: según quien estuviera, se podía pedir la actuación de alguno de los artistas que estaban en ese momento. Había muy buenos artistas, todos los flamencos, cantaores, guitarristas, bailaores. Así por ejemplo, Regla Ortega, Kika,... También era de este estilo El Charco La Pava, que estaba a las afueras. Era una forma de trabajo. Luego ya vinieron los tablaos y se abrieron muchísimos en Madrid; por ejemplo, Rosita Durán bailaba en Zambra. Al abrirse los tablaos se empezaron a cerrar los cuartos* (Tona Radely, comunicación personal 26 de octubre, 2010).

¹⁹⁹ La sala se inauguró en el año 1923, con el nombre de Viena Park, nombre que duró poquísimo tiempo, porque enseguida fue adquirida en concesión por el antiguo hotel Florida, que estaba en la Gran Vía y que se destruyó en la guerra civil. Comprada por los dueños del antiguo hotel Florida Park, desde ese momento se llamó Florida Park. Está en un entorno especial. La sala estaba al aire libre y con el escenario en forma de jardín y, posteriormente, en el año 1941, se cierra por el arquitecto Herrero Palacios, dotándola de la configuración actual, manteniéndose como un edificio incluido en el catálogo por sus características arquitectónicas, con lo cual no se puede modificar estructuralmente en nada.

hemos mantenido la dinámica de tener un excepcional Ballet Español siempre en el escenario... Fundamentalmente es el espectáculo en sí mismo y lógicamente la calidad de sus componentes. Normalmente siempre se ha escogido a Ballets con un reconocimiento nacional e internacional previo muy amplio como el de Silvia Ivars, Los Goyescos. Ahora mismo está Luis Ortega que ha sido primera figura del Ballet Nacional durante muchos años y primer bailarín con Sara Baras que son de los máximos exponentes del panorama artístico actual en Danza Española y Flamenco. Es un factor determinante a la hora de elegirlos. Luego también la flexibilidad de que los componentes se puedan intercambiar en el transcurso de contratos largos. Esto es un factor fundamental porque normalmente se contratan por ciclos no inferiores a un año. Entonces siempre hay que tener un elenco bastante amplio con posibilidad de sustituciones, tanto por lesiones como, incluso, por liberarles cuando alguno de estos artistas son requeridos en otros escenarios internacionales y no se les quiere perjudicar en su carrera artística (Alberto García, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En cuanto a la importancia y categoría de algunas salas de fiestas en aquella época, y lo que suponían en el contexto social y en el desarrollo económico, nos parece interesante el siguiente testimonio referente a la sala de fiestas Tito's de Palma de Mallorca.

Hubo una época en que había que vestir traje y corbata para entrar en Tito's, en la que lo mejorcito de la música pasaba por esta sala de fiestas, conocida por ser la más importante de Mallorca (durante mucho tiempo la única) y uno de los mejores locales de Europa. Quienes eran alguien, o pretendían serlo, acudían a ver el espectáculo y pedían champán francés. "Había gente que ni sabía como beberlo", comenta Pep Guasp Bibiloni, jefe de sala durante 18 años. Médicos prestigiosos, empresarios, artistas e incluso los reyes, cuando estaban en la isla, se dejaban ver en Tito's... La edad dorada de Tito's, aunque se abrió en 1923, coincidió con la llegada del turismo de masas²⁰⁰ a Mallorca y quizás esta coincidencia fue lo que hizo posible colocar a la isla dentro del panorama musical internacional²⁰¹ (Terrasa, 2012).

Siguiendo este discurso, volvemos a recordar el testimonio de Juan Mata, aludiendo a la época en que trabajaba en el Ballet de Silvia Ivars:

Hemos hecho cadenas de hoteles como los Hilton, hemos hecho salas de fiestas muy importantes como era Tito's, como era Florida Park, como era, bueno, salas muy importantes, casinos como el de Montecarlo. Ha hecho plazas muy importantes... espacios que no, por

²⁰⁰ Aunque Tito's se abrió en 1923, la fiesta de nueva inauguración fue el 21 de abril de 1955.

²⁰¹ Mina, Shirley Bassey, Pétula Clark, Ertha Kitt, Charles Aznavour, Sacha Distel, Ray Charles, Frankie Vaughan, Domenico Modugno, Johnny Clark, Marlene Dietrich, Lili Marlen, etc.

no ser teatros, eran menos importantes (Juan Mata, comunicación personal. 1 de marzo, 2014).

La variedad categórica de las salas de fiestas incidía en las condiciones (en cuanto a escenografía, escenarios, vestuarios, salas de ensayos, etc.) presentando una oferta muy diversificada de las mismas. En cuanto a la capacidad, también presentaban una gran variedad, llegando a tener más de 1500 personas de capacidad; así por ejemplo, en el ámbito nacional, las salas Florida Park de Madrid y Tito's, de Palma de Mallorca, rondaban las seiscientas o setecientas personas, Galas, de Salou, alrededor de 1300 personas, y el Benidorm Palace con más de 1500 personas. También hay que considerar que en la tipología de las salas de fiestas se daban ciertas diferencias específicas entre la sala de fiestas, el Cabaret, el Music-hall o el Night-Club, en cuanto a conformación del programa del espectáculo, planteamiento escénico y sala del público.

Respecto al tipo de escenario, existía una gran heterogeneidad en dimensiones, formas o tipología y material y calidad del suelo: desde la inexistencia de un escenario propiamente dicho hasta la posibilidad de uso de un escenario múltiple; desde mínimas dimensiones, donde difícilmente podía bailar un grupo de pequeño formato, hasta enormes dimensiones en los que pueden actuar ballets de gran formato; de diferentes formas (redondos, rectangulares, etc.); en diferentes niveles (a ras de suelo o a un cierto nivel de elevación); diferentes disposiciones del público (de frente, de frente y por los lados, o alrededor totalmente); suelos de diferentes materiales (parquet, mármol, cristal, etc.).

A nivel escenográfico, también dependía del tipo de sala, si bien generalmente en las salas pequeñas las posibilidades de escenografía e iluminación eran mínimas o ninguna, había salas de fiestas que superaban las de algunos teatros (como las de los grandes Casinos y las ya mencionadas salas Benidorm Palace y Galas). Cabe destacar, en relación a la escenografía e iluminación, que el jefe/director del ballet era quien generalmente se ocupaba del diseño de luces que debía adaptarlo a las posibilidades de cada sala, demostrando un dominio del conocimiento iluminación escénica, normalmente adquirido a través de la experiencia.

En base a lo antedicho, podemos afirmar que las diferentes categorías y tipologías de las salas de fiestas ofrecían una gran variedad de espacios escénicos que incidía en el desarrollo de una imagen poliédrica de la Danza Española escénica en las mismas.

Centrándonos en el tipo de espectáculo total, *de Variedades*, que se desarrollaba en las salas de fiestas, la diferente tipología de éstas, también incidía en la conformación del programa del espectáculo. Así, en grandes salas con escenarios de amplias dimensiones y gran número de recursos escenográficos, era usual introducir números de grandes grupos, ballets de Revista (“de Plumas”), ballets modernos y de clásico español, grupos de trapezistas, junto a artistas individuales –cantantes, humoristas, etc.²⁰² En salas con escenarios de pequeñas dimensiones se conforman los programas con figuras individuales y grupos pequeños, que en el caso de la Danza Española suelen ser parejas, tríos, cuartetos y pequeño formato. Además, era usual en las salas de fiestas la actuación de una o varias orquestas o grupos musicales, que permitía bailar en la pista al público asistente²⁰³. En cualquier modo el espectáculo en la sala de fiestas tenía un carácter festivo.

En base a esta estructura y carácter del espectáculo, el tipo de público que acudía a las salas de fiestas respondía a diferentes gustos e intereses. Así mismo, y consecuentemente, se puede inferir que la relación con el público también estaba condicionada por el tipo de sala, desde la integración del espectáculo con el público, hasta la distancia establecida propia de un teatro.

2. 2. 2. 2. Praxis de la Danza Española en las salas de fiestas.

La praxis de la Danza Española escénica en las salas de fiestas, por las características de las mismas, tenía un planteamiento diferente al que se realizaba

²⁰² Véase por ejemplo las portadas de programas de la sala de fiestas Galas, 1988, (imágenes nº 557 y 561).

²⁰³ Hay que recordar muchas de estas salas en décadas anteriores, habían funcionado principalmente como salones de baile. Véase, como ejemplos, diferentes imágenes de los programas de las salas de fiestas: Pasapoga, (Imágenes nº 137 y 156), J’Hay (Imagen nº 175), Render-Vous (Imagen nº 404), La Gruta, (Imagen nº 414).

en un teatro, sobre todo determinado por el tipo de público asistente. Con respecto al público, a sus gustos, y a las diferentes actitudes del mismo en el teatro y en la sala de fiestas, Lidia Sanclemente expone:

Nosotros llevamos números regionales auténticos. Y hay veces, según en el sitio en que estés, que esto atrae al público o no. Resulta que si le das más espectacularidad, quitándole pureza, gusta más. En Rusia, en el teatro, hemos montado números que no podemos montar aquí, en una sala de fiestas. Aquí se necesita algo más fácil de entender, algo que no tenga mucho argumento y que no haga pensar al espectador, que viene a pasar solamente un rato divertido. En el teatro es distinto. Allí va el público ex profeso a ver lo que hay en el cartel. Y no es que sean distintos públicos, sino que es el mismo público en distintas circunstancias (Pilar Sanclemente, Lidia Sanclemente, & Ana Alvajar, comunicación personal, 1979).

Pero no menos cierto es que en muchos casos el Ballet Español era el reclamo que tenían muchas agencias de turismo para organizar visitas de grupo a determinadas salas de fiestas, por lo que en consecuencia el interés del público estaba focalizado en el mismo (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014)

Así mismo, lógicamente, la praxis de la Danza Española escénica estaba determinada por el tipo y categoría de la sala de fiestas respectiva. Pero en cualquier caso, debía ser fuerte y espectacular ya que tenía que captar la atención de un público diverso en cuanto a intereses, y que en ciertas ocasiones estaba cenando. La variedad en el repertorio constituía un elemento atractivo para un público no especializado en danza, por lo que los ballets de clásico español, solían llevar un espectáculo tipo suite en el que integraban las cuatro formas de la Danza Española (escuela bolera, clásico español, folclore y flamenco); según que ballets y en qué salas se inclinaba la selección sobre alguna de ellas. Emilio Fernández testimonia a este respecto que:

El repertorio variado de la Danza Española gustaba mucho, porque si no, claro no lo habría llevado. Gustaba mucho. Yo he llegado a repetir las Seguidillas de Agua, azucarillos y Aguardiente, hasta cinco veces en Londres. EL publico de pie, y cinco veces. Y quisimos poner flamenco, y nos dijeron al otro día que nos habían contratado para hacer clásico español y no flamenco (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

Generalmente, la cercanía del público suponía una atención especial en la imagen corporal del bailarín, vestuario, maquillaje, peinado, que a su vez generaba una imagen del ballet/compañía. En cuanto al maquillaje, el bailarín debía dominar el correspondiente a las diferentes distancias entre el espacio escénico y el público, así como a las posibilidades de iluminación.

En base a la diversificación de los espacios escénicos de las salas de fiestas, la práctica de la Danza Española escénica tenía que sustentarse en una gran capacidad de adaptación a los mismos.

2. 2. 2. 3. Las salas de fiestas en el desarrollo laboral de la Danza Española escénica

A nivel laboral, el alto funcionamiento de las salas de fiestas durante las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, repercutía en el tipo de contratos que solían ser de larga duración, llegando a ser anuales, y durante las épocas “altas” sin ningún día de descanso²⁰⁴. Estos contratos de larga duración, que incidía en varios aspectos:

- Seguridad en cuanto a la continuidad laboral.
- Posibilidad de un plan temporal continuo de ensayos y clases en el mismo escenario donde se actuaba por la noche.
- Comodidad en la organización del vestuario.
- Posibilidad de utilizar vestuario complejo, rico y delicado, difícil de transportar.
- Posibilidad de compatibilizar los contratos con cierta normalidad la vida familiar.

²⁰⁴ Este tipo de contratos se pueden observar en las trayectorias profesionales de los ejemplos seleccionados: Silvia Ivars, Miguel Prada, Los Goyescos.

- Oportunidad de un enriquecimiento dancístico y escénico, en base al intercambio de conocimientos con profesionales de otros géneros de danza y artísticos.

- Oportunidad de un enriquecimiento personal a través de un conocimiento más profundo del lugar donde trabajas (contexto social y cultural), y de relaciones sociales con otras personas pertenecientes, o nó, al entorno laboral.

Las cotizaciones de cada uno de los integrantes del ballet las abonaba la empresa y generalmente se establecía un acuerdo interno entre los integrantes y el director/jefe del ballet/compañía sobre las condiciones económicas.

Cómo expone Pacita Tomás (comunicación personal, 29 de septiembre, 2011), prácticamente todos los ballets de español, trabajaron en salas de fiestas. Por ejemplo en el programa de la sala de fiestas La Perla (1962), en San Sebastián, se refleja las actuaciones de Rafael de Córdoba, Queti Clavijo y su ballet, Tona Radely y su ballet, Juan Quintero, Lina y Miguel, Rosario, Luisa Coral y Paco de Ronda, Carmen Mota y Joaquín Robles, La Greca, La Chunga, Paco Reyes y Pilar, Ballet de Lorquiana, Miguel de los Reyes, Juanjo y su Ballet, Carmen Acevedo, Martín Vargas y Los de la Cava (Ver anexo nº 16).

En la publicidad se observa la presencia de los ballets de Danza Española en las diferentes salas de fiesta. Así por ejemplo, en 1953 se anuncia a Pacita Tomás en la Parrilla del Alcázar, junto a Mercedes y Albano, en la sala de fiestas Teyma (Ver anexo nº 15). El 22 de octubre de 1959 se anunciaba de forma simultánea el Ballet de Pilar de Oro y Alfredo Gil en Pasapoga, el Ballet Español Los Triana en Parrilla Rex y a Carmen Toledano y Manolo Calvo, Arte Español en River Club (ABC (Madrid), 22/10/1959, p. 62).

Tal era la oferta de trabajo que proporcionaban las salas de fiestas que a veces coincidían en una misma sala dos ballets de español, o un ballet de clásico español y un cuadro flamenco, así por ejemplo en la sala El Madrigal, (Benalmádena, Málaga), en uno de los programas correspondientes al año 1964 se

publicitaba la actuación simultánea de el Ballet Clásico de Rosita y Rafael y el Cuadro Flamenco de Antonio Torres.

Para facilitar la percepción del volumen de salas de fiestas, y consecuentemente el volumen de trabajo ofertado, se va a presentar una pequeña relación de las mismas en el ámbito nacional. En Madrid, podemos citar: Barceló, Conga, Fontoria, Pasapoga, Casablanca, Jardín Villa Rosa, Jardín Villa Romana, Teyma, J'Hay, River Club, Fontoria, Itálica, Cisne Negro, Parrilla del Alcázar, Parrilla del Rex, Render-Vous Parrilla del Castellana Hilton, Molino Rojo, Florida Park, Micheleta, Pavillón, Bolonia, etc. En Palma de Mallorca destacaban: Tito's, Rosales, Trebol, Jack el Negro, Exfogueró. En la Costa Brava es obligado resaltar El Ruedo y El Relicario, mientras que en Barcelona despuntaban El Cortijo y el Emporium. También la Costa del Sol se encontraba bien provista con El Piyayo, Los Violines, El Madrigal y otros. En Gran Canaria, más de cuarenta salas de fiestas se anunciaban en el periódico en 1971 (Villacastín, 2013) entre las que podemos citar Altavista, Trébol, El lido, Parrilla de Pinito de Oro, Aladinos, Tamadaba, Tanger o Astoria. Y un largo etcétera situadas en sitios menos turísticos como en San Sebastián (como La Perla o el Club Náutico), Zaragoza o Bilbao. Además, no se pueden olvidar grandes salas como Galas (Salou, Tarragona), Scala Benidorm Palace, Fortuna (del Casino de Torrequebrada, Málaga), Gran Palace de Lloret de Mar, Andrómeda Tenerife, Scala-Las Palmas, Scala Meliá Castilla, o las de los Casinos de Madrid o Gran Canaria.

Así mismo, a nivel internacional, también se daba un circuito de salas que frecuentaban los ballets de clásico español. Podemos citar entre otras: Casino de Estoril (Portugal), Casino de Montecarlo (Francia), Casino Municipal (Cannes, Francia), Maxim's (Ginebra, Suiza), Ancienne Belgique (Amberes, Bélgica), Palais de la Méditerranée (Niza, Francia), Casino Deauville (Francia), Berns Salonger (Estocolmo, Suecia), Valencia (Copenhague, Dinamarca), Astoria (Bremen), Liege Palace (Bélgica), Bristol Cabaret (Rotterdam, Holanda), Tabaris (Lausanne, Suiza), Mouline Rouge (París, Francia), Moulin Rouge (Florencia, Italia), Manila Hilton (Filipinas), Hong Kong Hilton (Hong Kong), Bangkok Hilton (Tailandia), Kuala Lumpur Hilton (Malasia), Neraida, (Atenas, Grecia), Club D'Orient (Damasco, Siria), Hotel

Sheraton (Abu Dabhi, EAU), Mena House Hotel (El Cairo, Egipto), Hotel San Juan (Puerto Rico), Hirosaki City Hotel (Japón), Talkoen Banquet Hall (Osaka, Japón), Williams' Club (Milán, Italia), Iff Club o Edmundo's Cub o el Savoy Hotel (Londres, Gran Bretaña).

Podemos concretar, que las salas de fiestas supusieron, por una parte una gran fuente laboral, la más importante cuantitativamente para el sector profesional de la Danza Española²⁰⁵, y por otra, resultaron verdaderos centros de difusión de la misma a nivel nacional e internacional.

2. 2. 2. 4. Salas de fiesta y televisión

Cabe apuntar el importante papel que desarrollaron las salas de fiestas en los inicios de la televisión. Como expone Fernando García de la Vega, las salas de fiestas más importantes de Madrid supusieron la principal fuente de suministro de artistas, tanto nacionales como internacionales, para el desarrollo de los primeros programas musicales:

La Hora de Philips fue el primer musical grande que se hizo en la casa ... por donde pasaron todos los grandes cantantes de esa época, sobre todo europeos: hay que pensar que en Madrid existían una serie de salas de fiestas importantes como era Villa Rosa, Pasapoga y tal, que estaban en su momento álgido, y a donde venían todas estas grandes estrellas todas las semanas y de estas salas de fiestas nos nutríamos (García de la Vega, 1986, p.33).

Consecuentemente, en esos inicios también eran invitados los ballets de clásico español que trabajaban en dichas salas.

2. 2. 3. Circo

Otro tipo de espacio escénico en el que se desarrolló la Danza Española, lo proporcionaron los circos, teatros ambulantes y teatros-circo.

²⁰⁵ La desaparición de muchas salas de fiestas, a partir de la década de los 90, es uno de los factores a los que se atribuye, por parte de muchos profesionales del entorno del espectáculo de aquella época, la crisis profesional en el terreno laboral que sufre la Danza Española escénica.

Tras la consiguiente ruptura que supuso el desastroso conflicto bélico y, consecuentemente, la pérdida de los circos estables de Madrid y Barcelona, un empresario de variedades, Juan Carcellé decide hacerse cargo del Circo de Madrid y una serie de diversas carpas que comienzan a deambular por toda España. El sagaz empresario toma bajo su tutela a Arturo Castilla, un joven estudiante de Bellas Artes encargado de la dirección del Circo Americano que tendrá su época dorada durante los años sesenta al introducir en España un nuevo concepto circense: el circo a la americana con un gran despliegue publicitario, numerosas atracciones internacionales, un parque zoológico propio y tres pistas con números variados. Las grandes ferias son visitadas por hasta cuatro circos simultáneamente, reforzando, en no pocas ocasiones, sus atracciones los empresarios de los mismos (Montijano Ruíz, 2009, p. 826).

También el Circo Pice²⁰⁶ estable, en Madrid vuelve a iniciar su trayectoria y durante su época de esplendor 1940-1970, bajo las direcciones de Perezoff (1940-41), Carcellé (1941-1960) y Manuel Feijoo y Arturo Castilla²⁰⁷ (1960-1970) supuso un referente en la vida cultural de Madrid. El circo Price fue un lugar de encuentro de diferentes artes escénicas (circo, teatro, música, danza y variedades) y donde se dio la oportunidad de debutar a artistas de diferentes disciplinas escénicas. Se presentaban espectáculos de circo, de revista (Mary Sant Pere, Ángel de Andrés o Luis Sánchez Polack "Tip"), Canción Española, (Estrellita Castro, Antonio Molina, Rafael Farina, Juanito Valderrama,...), Danza Española y flamenco (Pacita Tomás, Tona Radely, Emilio Fernández, Isidro López, Ángel Pericet, Paco de Ronda)²⁰⁸, guitarristas y cantaores, conciertos de Rock (por ejemplo Miguel Ríos), conciertos pop (como los del Dúo Dinámico), etc.

También cabe apuntar la integración del baile español en los teatros-circos ambulantes dentro del género de las variedades. Como expone Montijano Ruíz (2009, p. 825), la gran demanda laboral que experimentaron los circos incidió en que muchos teatros ambulantes se convirtieran en Teatros-Circo al ofrecer espectáculos

²⁰⁶ El primer circo Price, obra del arquitecto Pedro Vidal, fue construido por Thomas Price, en 1868, en el paseo de Recoletos de Madrid. En las primeras décadas del siglo XX conviven espectáculos de circo con representaciones de zarzuela, números de revista, lotería, combate de lucha libre, boxeo o conciertos de música clásica. En esta época se suceden en la dirección Leonard Henry Parish (1917-1930) y Mariano Sanchez Rexach (1930-1936). Fue destruido en la guerra civil española, y reconstruido en 1940. Cerrado en 1970, se vuelve a recuperar en el año 2006, mediante un convenio del INAEM, Ayuntamiento de Madrid, y el Nuevo Teatro Circo Price, obra del arquitecto Mariano Bayón, se sitúa en la Ronda de Atocha.

²⁰⁷ Véase el anexo nº 18.

²⁰⁸ Véase las trayectorias profesionales de Pacita Tomás –"Caras Nuevas", 1946 y "Sinfonía de Colores", 1949-; de Emilio Fernández, 1956; y de Tona Radely, –"Olé Madrid 1900-1958", de abril de 1958.

circenses y una amplia gama de variedades selectas como el de Manolita Chen²⁰⁹, el Teatro-Circo Imperial de Holanda, teatro portátil Bretón, etc.

Montijano expone que el mundo del circo va paralelo al de los teatros ambulantes, y lo argumenta con las siguientes razones:

1ª. Su estructura transportable, generalmente compuesta por un armazón metálico recubierto por una gigantesca lona, sus sillas de madera o sus bancos en las gradas así como la pista o el escenario son factores comunes en ambas modalidades.

2ª. El carácter trashumante de ambos hace que coincidan en múltiples ocasiones en una misma localidad y por las mismas fiestas.

3ª. La oferta de números es muy amplia y variada tanto en una modalidad como en otra, mezclándose artistas de una y otra. Así, los Teatros-Circo poseerán malabaristas, magos, equilibristas... y los circos, actuaciones de cantantes de variedades, ventrílocuos, sketches cómicos protagonizados por payasos o actores cómicos, etc.

4ª. Los empresarios de teatros ambulantes poseían también un circo o viceversa o bien éste acaba por desembocar en un teatro ambulante como consecuencia de las múltiples compañías existentes; no debemos olvidar, por ejemplo, que Juan Carcellé fue productor de variedades y se hizo con el Circo de Madrid y otras carpas itinerantes.

5ª. La denominación inicial de muchos teatros portátiles es la de Teatro-Circo, gracias a la inclusión de numerosas atracciones circenses.

6ª. El punto álgido del circo itinerante tiene lugar a partir de los años cuarenta hasta bien entrada la década de los sesenta coincidiendo con un período en el que los espectadores deseaban acudir a espectáculos que les sirvieran de bálsamo a tanta penuria económica. Junto a ello, vivirán unas décadas de franca decadencia a partir de los años setenta y ochenta debido al tremendo auge de la televisión y las retransmisiones deportivas. (Montijano Ruíz, 2009, pp. 826–827)

En este entorno, también se desarrollaron ciertas manifestaciones de la Danza Española. Las giras con los circos eran de larga duración. En 1962, por ejemplo, el Circo Nacional Español (Imagen nº 352), inició su gira por Alemania que duró hasta 1966:

“In 1962, Circo Americano started touring Germany under the title Spanischer National Circus, in association with the German Circus Williams” (Circopedia.org. Castilla, n.d.).

²⁰⁹ Resulta muy interesante el documental realizado por TVE (*El documental - Teatro chino de Manolita Chen*, 2013).

En este circo estuvo trabajando, Joaquín Villa con el Ballet de Pacita Tomás, como nos lo testimonia:

En marzo del 62 dejé de bailar y el 24 de mayo nació mi hijo. Y entonces, contratamos una bailarina en mi puesto, y Joaquín se fue el Circo Nacional Español. Eran más de 150 artistas: era la mitad español y la mitad alemán. La mitad español era de Feijó-Castilla. Cuando regresó mi hijo tenía siete meses, bueno él estuvo cuando nació, vino un día (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

En cuanto a la consideración de la labor desarrollada por estos circos y teatros portátiles²¹⁰, nos parece significativa la alusión que realiza Montijano a la falta de recuerdo de sus artistas.

Teatro portátil Bretón: artistas como los Moretty, Mario del Río, Amparín Abel, Pepita Gamón, Pepe Paredes o Lucy Gadea cultivadores de la canción y el baile español o las variedades en sus más diversas manifestaciones, recorrieron la España de los años cincuenta y sesenta sin que su ardua labor fuera recordada más allá de la mera función teatral. Artistas fervorosamente aclamados en su momento y rápidamente olvidados por un público no siempre conocedor de la constante lucha diaria que presidía una vida trashumante como la llevada a cabo por estos teatros (Montijano Ruíz, 2009, p. 851).

2. 2. 4. Parque de atracciones

Los parques de atracciones también supusieron una fuente de trabajo para el sector profesional de la Danza Española escénica, tanto a nivel nacional como internacional.

En el parque Tívoli de Copenhague (Dinamarca) era muy usual la presencia espectáculos de baile español como se observa en la trayectoria profesional de Pacita Tomás. Es curioso reseñar cómo esta tradición la adquiere su réplica el parque de atracciones Tívoli World de Benalmádena (Málaga España) que, desde su apertura el 21 de Mayo de 1972 por la familia Olsen²¹¹, ofrecía durante la temporada

²¹⁰ Entre los principales teatros portátiles, se pueden señalar los siguientes: Teatro Chino Manolita Chen²¹⁰, el Cirujeda, el Lido o el Argentino. Para reflejar el Radio Teatro; Teatro Apolo; Teatro Argentino; Teatro Capri; Teatro-Cine Farrusini; Teatro-Circo Cirujeda; Teatro-Circo Estambul; Teatro-Circo Hermanos Segura; Teatro-Circo Holanda; Teatro Encinas; Teatro Lido; Teatro Montecarlo; Teatro Monumental; Teatro Mundial; Teatro Olimpia; Teatro portátil Bretón; Teatro Príncipe; Teatro Rex Condal; Teatro Cubano de revistas (Montijano Ruíz, 2009, pp. 847–852).

²¹¹ En el año 2004 es adquirido por el empresario Rafael Gómez.

veraniega (abril-octubre) un espectáculo de Danza Española, pudiendo disfrutar por parte de los ballets españoles de un contrato continuo durante dicha temporada. El Ballet Español actuaba de forma continua en la llamada Plaza de Andalucía, si bien de forma puntual también actuaba en el auditorio al aire libre (con capacidad para 2200 personas). También durante toda la temporada actuaba un Ballet Moderno en llamada Plaza del Oeste. De forma paralela se ofrecía una amplia programación artística de recitales y conciertos de artistas.

El tirón lo tenía la programación artística. Julio Iglesias, Demis Roussos, Rocío Jurado, Josephine Baker, James Brown, Lola Flores, Marifé de Triana. Camilo Sesto, Miguel Gallardo y Miguel Ríos son sólo algunos de los miles de artistas que han pasado por Tívoli. El humor estaba también presente y por el teatro han desfilado desde Tip y Coll a Fernando Esteso, Andrés Pajares, José Luis Moreno, Mari Carmen y sus muñecos, Pepe Da Rosa o Paco Gandía.

Otros artistas que recuerdan los habituales al parque de atracciones son Isabel Pantoja, Juanita Reina, Manolo Escobar, Los Morancos de Triana, Emilio José, María Jiménez, Las Grecas, Víctor Manuel y Ana Belén, Marujita Díaz, José Luis Perales, Mari Trini, Juan Pardo, Antonio Molina, Rafael Farina, Los Pecos, María Dolores Pradera, Lole y Manuel y Las Deblas, entre otros (Roche, 2009).

Hay que tener en cuenta la relevancia a nivel de difusión de la presencia de la Danza Española en los parques de atracciones, dada la diversidad de público asistente, en cuanto a edad, cultura, nacionalidad, etc.

Tívoli cambió el concepto turístico que se explotaba hasta aquel momento fomentando el ocio y el recreo familiar... Familias y grupos de amigos, junto a los extranjeros que veraneaban en la Costa y los cordobeses y jienenses que se escapaban por estos lares, llenaban Tívoli en las noches de verano. (Roche, 2009)

En cuatro décadas, más de 28 millones de personas de tres generaciones han pasado por sus instalaciones... El popular parque de atracciones Tívoli World conmemora este año su 40º aniversario convertido en un referente del ocio familiar en la Costa del Sol. (diariosur.es, 2012)

Podemos citar entre los ballets españoles²¹² que han actuado en el parque de atracciones Tívoli World: Miguel Prada, Los Goyescos, Los Montero, Curra Jiménez y Ángel, Los Marchena (de Carmen Mota), Los España o el de Antoñita Martínez.

A igual que en las salas de fiestas, generalmente, en los parques de atracciones también el contrato de trabajo suele ser de larga temporada, coincidiendo con la temporada alta.

2. 2. 5. Televisión

El inicio de la televisión, en la década de los 50, supuso para la Danza Española un nuevo espacio escénico en España, proporcionándole una mayor difusión y visibilidad gracias, básicamente, a su presencia en los programas de variedades. Cabe decir que a nivel internacional, ya la Danza Española había sido requerida por diferentes televisiones²¹³, como se puede observar en las trayectorias profesionales de figuras y ballets de Danza Española como por ejemplo Pacita Tomás²¹⁴ o el Ballet de Silvia Ivars²¹⁵.

El nacimiento de TVE estuvo determinado por un concepto de *espectáculo popular* y de *entretenimiento* (Carreras Lario, 2011) (Guerrero, 2010) (Baget Herms, 1993) (Montes Fernández, 2006) (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986). En este sentido, ya en 1952, es significativo el anuncio que hacía “Fluorescencia y Televisión Ibérica, S.A.” de la futura televisión en Madrid:

“El HADA TELEVITA (válvula de rayos catódicos) nos maravilla creando la TELEVISIÓN que es “ESPECTACULAR”, “MUSICAL” “JUVENIL”, “CURIOSA”, “CASERA”, “SOCIAL”, “DEPORTIVA” (ABC (Madrid), 04/12/1952, p. 7).

²¹² Véase la trayectoria profesional de Miguel Prada y de Emilio Fernández, de Los Goyescos.

²¹³ En esas fechas el número de receptores de televisión era, a nivel internacional y por países, el siguiente (“Historia de TVE.30_primeros_anyos.pdf,” 1986, p. 15): Holanda, 112.000; Bélgica, 120.000; Italia, 350.000; Francia: 443.000; Alemania:700.000; Inglaterra: 6.500.000; EEUU: 38.000.000. Estas cifras dan una idea del posible público potencial de la Danza Española, cuando actuaban en alguna de las televisiones de dichos países.

²¹⁴ Véase la trayectoria profesional de Pacita Tomás.

²¹⁵ Véase la tabla de intervenciones del Ballet de Silvia Ivars en la televisión.

El anuncio denota, a través de los adjetivos utilizados y de las imágenes, el carácter que iba a tener la televisión en su futuro próximo, básicamente de entretenimiento y destinado a un público popular, y que incidiría en el peso que tendrían los programas de variedades en los inicios de TVE.

2. 2. 5. 1. Las emisiones experimentales de televisión

Ya en las emisiones experimentales de TVE, retransmitidas por Radio Nacional de España, las actuaciones musicales formaban un groso importante en la programación de las mismas. Las actuaciones de danza, en concreto, se anunciaban en diferentes espacios cuyos nombres estaban relacionados con los diferentes tipos de danza: “Bailando ante las cámaras”, “Danzas españolas”, “El baile”, “Baile Español”, “Danza en los estudios”, “La danza”, “Baile Flamenco”, “Coros y Danzas”, ó “... presenta” en el que una figura presentaba a otra o a su propio grupo o compañía. En estas emisiones actuaron un gran número de figuras y grupo -ballets o compañías- de Danza Española entre los que podemos nombrar: Tona Radely en solitario y con su ballet, Marianela de Montijo y su Ballet, Mercedes Borrull, Rafael de Córdoba y Lolita Baldo, el Ballet de Marifé con Margarita Alcázar, Carmen Azofra, Anita Acosta, José Romero y Antonio Pulido, Teresa Maizal y Paco Ruiz, Magda y Ernesto, José Toledano, Inés de Juan, Carmina Ortega, Carmen Santana, Miguel del Moral y Manuel del Pozo, el Ballet de Luisa Pericet, Carmen Amaya, Los Chavalillos de España (Antonio y Rosario), Faíco, Mercedes de Lara, Carmen Cruz, Amparo Renkel, Paloma Esteso, Yolanda Rodríguez, Conchita de Aquino, Esperancita Rodríguez, Pilar Fustán y José Galán, Mariemma, etc.

Para ofrecer una panorámica, desde el punto de vista cuantitativo, de la presencia de la danza en estas primeras emisiones experimentales, vamos a presentar una relación de los participantes en el año 1953 y primeros meses de 1954 a modo de ejemplo.

TABLA 10. PROGRAMACIÓN DE ESPACIOS DEDICADOS A LA DANZA EN LAS EMISIONES EXPERIMENTALES PREVIAS A LA INAUGURACIÓN DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Fecha	Programa	Artista
04/12/1952	Bailando ante las cámaras	Tona Radely
17/01/1953	Danzas Españolas	Rafael de Córdoba y Lolita Baldo.

39/01/1953	El Baile	Teresa Maizal y Paco Ruiz, acompañados a la guitarra por Julián Martínez
06/02/1953	Baile Español	Magda y Ernesto
13/02/1953	José Toledano presenta "Fantasía Flamenca"	Inés de Juan, Carmina Ortega, Carmen Santana, Miguel del Moral y Manuel del Pozo. AL piano Juan Bernal; guitarra Juan Martínez.
20 /02/1953	Danza en los Estudios	El Ballet de Marifé con Carmen Azofra, Margarita Alcázar, Anita Costa, José Romero, Antonio Cano y Antonio Pulido. Pianista José Vives. Guitarrista, Julián Martínez
27/02/1953	Danza en los Estudios	Marianela de Montijo y su ballet.
06/03/1953	Pilar Monterde presenta el ballet	"Brisas de España", con Trinidad Rey, Currita Giménez, Pepita Esteban, José Molina, Jesús Blázquez, Manuel Gil, Cantante, José Mestre.
13/03/1953	Danza en los Estudios.	María Esperanza Vargas (peruana). Pianista Ángel Curras; guitarrista Fernando de Martín.
17/03/1953	Tres bailes españoles. Un documento CIFESA	
20/03/1953	Danza en los Estudios	Pedro Lorca.
	Carmen Amaya presenta:	Carmen Amaya, Chiquito de Triana, Antonio Amaya, Diego Amaya y Chata Amaya. Guitarrista Juan Antonio Agüero y Mario Escudero.
27/03/1953	Bailando en los estudios	Pedro Lorca
17/04/1953	Coros y Danzas	El grupo de danzas de la Sección Femenina de Madrid
	Una pareja de baile	Amalia Román y Josele acompañados a la guitarra por El Granaino.
24/04/1953	La danza	Pepita de Cellín; al piano Vicente Cespo
01/05/1953	El baile español	Mari Carlota
15/05/1953	Ballet Filipino	Elli Laera, Teresina Llobregar, Araceli Larrarte, M ^a Vicenta Gamboa, Lourdes Pedrosa, Carmen Ordobesa, Marta López y Luisa Rodríguez
22/05/1953	Coros y Danzas. Documental cinematográfico	
	La Danza	Mercedes Mozart, Ramón Araque, Rafael Mazzoni, Enrique Márquez, Antonio Cruz y Ángel Santos
29/05/1953	Coros y Danzas	Grupo El Sabor de la tierra, de Educación y Descanso, de Santander.
	Canta y baila	Mariquita Busto
05/06/1953	Coros y Danzas	Coros y Danzas de Educación y Descanso. Canta Ruiz de la Vega. Al piano Sáenz de la Portilla.
	Manuel Torres presenta el conjunto Español de baile y canción	Manuel Torres, Julia Molina, Encarna Catalam, Maruja Alba, Manolita Vela, Teresita Solís, Quinita Vidal e Isabel Florido. Guitarristas Joaquín Baena, Canta Beatriz de Lencios
19/06/1953	Baile español	Margarita Alcázar
	El zapateado	María Remedios. A la guitarra José María Pardo
26/06/1953	Mercedes Borrul, "La gitana blanca" con su cuerpo de baile	Mercedes Borrul, María Isabel Requena, Carmen Villarroel, María del Pilar Esterch, Trinidad Borrull, Manuel Montoya, José Vito, Manuel Roble, Ángel Esteva, Agustín Cruz. A la guitarra Miguel Borrull.
	La danza	Magdalena Castro
03/07/1953	La danza	Mary Rosa
	Canciones y danzas de Aragón	Rondalla La Laureada, los jotos José Oto, M ^a del Pilar de las Heras, Encarnita Rodríguez, Alicia Castro y Marcelino Jiménez

10/07/1953	Bolero de Caspe	Pepe Castelar, Rogelia Jaime, Angelines Rocañi, Ramón García, Angelita Zapata, Jesús Carlos Sebastián, Consuelo Cinca y Ernesto Navarro
	Jotas de Baile	Hermanos Zapata. Andrés C. Zapata y Pilarín Pérez. Dirección Isabel Zapata.
	Danzas y Coros	Danzas y Coros del centro Asturiano de Madrid.
20/10/1953	La Danza	Magdalena Castro
24/11/1953	La Danza	Carmen Iturbi
22/12/1953	Arte español	Purita Lucía y Antonio Espinosa con el guitarrista Vázquez
	La Danza	Isabelita Camacho
	Pareja de baile	Carmen y Antonio Vilches, de la sala Teyma. A la guitarra Julián Martínez
29/12/1953		Los Chavalillos de España con Oro del Hierro, Carmen Querol, Felix Sancho, Juanito Soriano, José Luís Requejo, Manuel Calvo, Pepita Fernández (cantaora) y Leo Heredia a la guitarra, del York Club
12/01/1954	La Danza	Mariemma
	Baile español	Amparo Renkel con Juanito y Fatty. A la guitarra Luis Heredia de la sala de fiestas Fontoria
26/01/1954	Baile flamenco	Faico. A la guitarra Paco Aguilera
	Baile español	Paloma Esteso
02/02/1954	La Danza	María Martín y Paco Torres (de la Parrilla de Recoletos)
09/02/1954	La Danza	María Martín y Paco Torres (de la Parrilla de Recoletos)
23/02/1954	Baile español	Carmen Cruz
02/03/1954	La Danza	Yolanda Rodríguez
09/03/1954	Baile flamenco	Pilar Fustán y José Galán
	Imágenes de la Danza	Esther Vila
16/03/1954	Fallas de Valencia	Grupo de baile, Casa Regional de Valencia
23/03/1954	La Danza	Carmita presenta a Conchita de Aquino
30/03/1954	La Danza	Deda Pamara
06/04/1954	La Danza	Mercedes de Lara
	Baile flamenco	Angelita Serrano
	La Danza	Esperancita Rodríguez

Fuente: Elaboración propia a partir de Hemeroteca.abc.es y MANGA CLASSICS - Programación TVE anterior y posterior al 28/10/1956 y anterior al 8/9/1959 - TV Classics.

Como se puede observar, junto a las figuras y compañías de baile español, en estas emisiones también se integraron actuaciones de grupos de Coros y Danzas.

2. 2. 5. 2. Los Inicios de la Televisión Española. Programas de variedades

La inauguración oficial de TVE se realizó el 28 de octubre de 1956. Los objetivos y líneas direccionales, que conformarían el marco de desarrollo de TVE, quedaron plasmados en el discurso de inauguración de Arias-Salgado, ministro de Información y Turismo:

Hoy día 28 de octubre, domingo, Día de Cristo Rey, a quien ha sido dado todo poder en los Cielos y en la Tierra, se inauguran los nuevos equipos y estudios de la Televisión Española.

Mañana, 29 de octubre, fecha del XXXIII Aniversario de la Fundación de la Falange Española, darán comienzo de una manera regular y periódica, los programas diarios de televisión.

Hemos elegido estas dos fechas para proclamar así los dos principios básicos, fundamentales, que han de presidir, sostener y enmarcar todo el desarrollo futuro de la televisión en España; la ortodoxia y rigor desde el punto de vista religioso y moral, con obediencia de las normas que en tal manera dicta la Iglesia Católica, y la intención de servicio y, el servicio mismo a los principios fundamentales y a los grandes ideales del Movimiento Nacional. Bajo esta doble inspiración y contando con el perfeccionamiento técnico, artístico, cultural y educativo de los programas, que han de ser siempre amenos y variados, espero con vuestra colaboración, que la Televisión Española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionamiento individual y colectivo de las familias españolas.

Quedan inaugurados los nuevos equipos y estudios de la Televisión Española. ¡Viva España! ¡Arriba España! (ABC (Madrid) - 30/10/1956, p. 41).

Estas líneas direccionales quedaban patentes en el contenido del programa inaugural²¹⁶: Misa dedicada a Santa Clara (patrona de la televisión); Documental del No-do “Blancos mercedarios”; el documental “El Greco en su obra maestra”; documental “Veinte años de vida española”; y las actuaciones de Coros y Danzas del distrito de La Latina de Madrid, los del grupo provincial de la capital, la orquesta de Roberto Inglez con Mona Bell, los Coros y Danzas de Málaga y el pianista José Cubiles. (ABC (Madrid), 30/10/1956, p. 41) (TVE :: 50 Aniversario, n.d.-b).

Dado que el principal objetivo de la primera parrilla de TVE era entretener al público (Guerrero, 2010), los programas de variedades²¹⁷ constituyeron los pilares de la programación en los tiempos pioneros de la televisión (1956-1962) (Carreras Lario, 2011). El primer gran programa de variedades fue “La Hora de Philips”, y en 1959 se consolida este género con el programa “Gran Parada”. Comprendían música, pasatiempos, humor, concursos, números circenses, entrevistas, danza, etc. Se basaban en la experiencia radiofónica de los programas hechos cara al público de los años cincuenta (Carreras Lario, 2011) en los que los presentadores como Bobby Deglané proyectaban la fama de artistas nacionales del momento, entre los

²¹⁶ Pedro Amalio López fue el realizador de la primera emisión de TVE, el 28 de octubre de 1956 (“TVE :: 50 Aniversario,” n.d.-a).

²¹⁷ *Los programas de variedades y los concursos sirvieron no solo para la implantación del medio en el entorno social, provocando el fenómeno sociológico característico, que ya habían experimentado otros países mas adelantados, sino también para establecer patrones lingüísticos intrínsecos del nuevo medio de comunicación* (Carreras Lario, 2011, p. 21)

que se encontraban figuras de la Danza Española (Imagen nº 340). Hay que tener en cuenta que la televisión, como nuevo sistema de comunicación, perseguía la popularidad que disfrutaba la radio.

En estos programas de variedades se integraban actuaciones musicales de artistas que estaban en cartelera en los teatros y salas de fiestas de Madrid, tanto nacionales como internacionales, así como las orquestas de moda. En este sentido y haciendo referencia al primer gran programa de variedades “La Hora de Philips”²¹⁸ su realizador Fernando García de la Vega²¹⁹ testimonia:

La Hora de Philips fue el primer musical grande que se hizo en la casa ... por donde pasaron todos los grandes cantantes de esa época, sobre todo europeos: hay que pensar que en Madrid existían una serie de salas de fiestas importantes como era Villa Rosa, Pasapoga y tal, que estaban en su momento álgido, y a donde venían todas estas grandes estrellas todas las semanas y de estas salas de fiestas nos nutríamos (García de la Vega, 1986, p. 33)

Por tanto, dado que la Danza Española estaba integrada en los espectáculos folclóricos que se presentaban en los teatros y en los espectáculos de variedades de estas salas de fiestas, era consecuencia lógica que, desde los inicios de TVE, tuviera una importante presencia a través de sus figuras y compañías o ballets representativos en los programas musicales de variedades. Por otra parte, la Danza Española también estaba presente en TVE a través de su integración en la zarzuelas que se ofrecían por televisión desde el teatro Apolo de Madrid (TVE: 50 Aniversario,” n.d.-b).

A modo ilustrativo del contexto en el que se desarrollaba la presencia de la Danza Española en el entorno televisivo en los inicios de TVE, presentamos algunas de las conclusiones propuestas por Carreras (2011) referentes a los programas de variedades en una primera etapa, 1956-1959, de TVE:

²¹⁸ El primer gran programa de variedades que se emitió fue *La Hora de Philips*, (1957-6/1958) patrocinado por la empresa Philips, se emitía los viernes, de las 22 a las 23 horas, realizado en directo, con público, en el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu. Estructurado en secciones, incluía una actuación musical, el espacio dedicado a galería de estrellas, el personaje de la semana y el telefilme estadounidense *Patrulla de tráfico*.

²¹⁹ Fernando García de la Vega, Pedro Amalio López y Enrique de las Casa, procedentes de la Escuela de Cine, entraron en 1956 en TVE, de la mano del entonces director José Luis Colina.

- Los distintos programas de variedades competían para llevar a los mejores artistas nacionales e internacionales que pasaban por Madrid, ya que no se planteaba traerlos solo por el programa.

- Estaban patrocinados por firmas comerciales como Philips Marconi o Telefunken entre otras.

- La estructura del programa era de larga duración entre una hora y una hora y media, hecho indicativo de la importancia que se daba a este tipo de programa y, en definitiva, del concepto de que se quería imprimir al medio televisivo, pues la duración media de un programa era entonces de unos quinde minutos.

- Los programas seguían el esquema radiofónico de la división por secciones o microespacios independientes. Cada uno respondía a una temática, que se reflejaba en el título, y era sponsorizado por distintos patrocinadores. Intercalaban el humor, el circo, la canción, el baile, los concursos y las entrevistas.

- Las emisiones eran en directo con público, generalmente. La emisión se transformaba en un espectáculo.

- La mayoría de las emisiones se realizaban desde el teatro del instituto Ramiro de Maeztu, siendo las menos las realizadas desde el plató del Paseo de La Habana o desde el estudio Miramar.

- Los presentadores bien se habían formado en la escuela de la radio; bien se formaban específicamente para el medio de la imagen; o bien eran actores procedentes del teatro o del medio cinematográfico (Tony Leblanc, Ramsay Amés, etc.), lo que suponía una ampliación en la oferta laboral.

- La realización seguía los esquemas impuestos por la infraestructura: frontal, al estilo dramático de tres paredes, sometida al directo y al público. Entre los realizadores especializados en musicales cabe destacar a Fernando García de la Vega.

En esta primera etapa, 1956-59, además de “La hora de Philips”, que alcanzó gran popularidad²²⁰, se emitieron entre otros programas de variedades: “Festival Marconi”, “Hacia la fama”, “Esta noche en Madrid”, “La Goleta”, “Club del Sábado”, “Crucero 59”, “Aeropuerto Telefunken”, “Café Cantante”, “Buenas noches amigos”, “Teatro Apolo”, “Club Miramar” (Barcelona), “Hoy es fiesta”, “Festival”, etc. (Carreras Lario, 2011), (Guerrero, 2010) (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986).

Por estos programas pasaron numerosas figuras y compañías de Danza Española. Recién inaugurada TVE, Cuarteto Español, integrado por Carmen Segura, Conchita Cruz, Antonio Marcos y Marcos Manuel, Juan Lucena (cantaor) y Rafael Prieto (guitarrista), que actúa²²¹ el 18 de noviembre de 1956 y más tarde en enero de 1958 en el mismo programa en el que hicieron una entrevista a Carmen Sevilla con motivo de su estancia en Sidi Ifni en la Nochevieja de 1957²²². En “La Hora de Philips” Pacita Tomás, intervino junto a su ballet (Imagen nº 343). El bailarín José Toledano en el programa “Festival Marconi”. El Ballet Español de Silvia Ivars²²³ el 8 y 15 de noviembre de 1958 y el 30 de mayo del 59; El Ballet Español de Alberto Luis con Mari Carmen Belinches, Isabel España y Maruja Aranda el 20 de diciembre de 1958 (ABC (Madrid), 20/12/1958, p. 79).

Las figuras y ballets de Danza Española coincidían en estos programas con artistas nacionales e internacionales y de diferentes géneros: Antonio Molina, Juanita Reina, Marifé de Triana, Lola Flores, Carmen Sevilla, Antonio Machín, Sara Montiel, José Luis Ozores, Manolo Morán, Miguel Gila, Gilbert Becáud, Renato Carosone, Elder Barber, Amalia Rodríguez, Lena Martín, las orquestas Pérez Prado, Bernard Hilda, Ray Martino, Silvano Tortorella, etc.

²²⁰ “La Hora de Philips” obtuvo una valoración de 9,9 puntos sobre 10 en una encuesta de opinión realizada por la revista *Tele-Radio*, en 1958 (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986, p 20) (Carreras Lario, 2011, p. 22).

²²¹ Aprovechando su estancia en Madrid, integrado en el espectáculo de Marifé de Triana “Torre de Arena” (ABC (Madrid) - 17/11/1956, p. 52 - ABC.es Hemeroteca,” n.d., p. 11) (ABC (Madrid) - 04/07/1956, p. 45 - ABC.es Hemeroteca,” n.d., p. 195).

²²² Así nos comenta la bailarina Concha Cruz: *Otra vez que actuamos en TVE fue en 1958, coincidimos con Carmen Sevilla, a quien le hacían una entrevista a su vuelta de estar con los soldados españoles en Sidi Ifni, en la nochevieja de 1957*²²² (Concha Cruz, comunicación personal, 22 febrero, 2015).

²²³ Véase la trayectoria profesional del Ballet de Silvia Ivars.

El 15 de noviembre de 1959 aparece el gran espacio musical y de variedades “Gran Parada” que se mantuvo durante cinco temporadas, hasta el 19 de julio de 1964. Marca un antes y un después, un punto de inflexión, en los espacios de variedades de Televisión Española, por su repertorio y presupuesto (Guerrero, 2010) (Carreras Lario, 2011), que le permite contratar a artistas nacionales e internacionales. Era la primera vez en la historia de la televisión española que se contrataba a un profesional extranjero, Gilles Margaritis²²⁴, realizador de la RTF, considerado entre los mejores realizadores de este tipo de programas. Lo patrocinaba Movierecord, en colaboración con las agencias publicitarias españolas. Fue también el primer programa en el se empleó el magnetoscopio, que permitía introducir secciones grabadas en video previamente.

También constituye un hito por ser *la primera vez que un programa de TVE interesa a un gran sector de la sociedad, que acude a los lugares públicos con televisor para disfrutar del show* (Guerrero, 2010, p. 46). Había en 1959 alrededor de 50.000²²⁵ televisores (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986, p. 18). Se calcula que en ese momento había unos dos millones de telespectadores “potenciales” (Baget Herms, 1993).

Tenía un formato que contaba con números de circo, danza, música ligera y cuatro invitados estelares por programa. Buscando un carácter más espectacular se utiliza el teatro de Fomento de las Artes y se alquilan los estudios cinematográficos de Sevilla Films. Cada programa de hora y cuarto de duración requería veinticinco horas de ensayos y preparativos. La orquesta interpretaba las melodías de cada número. Se mantiene la emisión cara al público.

Por él pasan todas las figuras del momento en Europa y en España que tienen éxito en candelero (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986, pp. 202–

²²⁴ Considerado como uno de los mejores realizadores europeos, era colaborador de RTF en programas de circo y variedades (*Pistes aux étoiles* y *Music-hall Parade*) y, durante quince años consecutivos, había presentado a los artistas más famosos del mundo.

²²⁵ De los que se supone que 5000 estaban en Barcelona, pero la certeza de estas cifras está en relación con las circunstancias de que había un impuesto por el uso y disfrute de dicho aparato (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986, p. 18).

204): Los Cinco Latinos, Sacha Distel, Jacques Brel, Silvie Vartan, Josephine Baker, Gloria Lasso, Las Petters Sisters, Marlene Dietrich, Rita Pavone, Raphael, Paquita Rico, Rocio Durcal, Lola Flores, Lolita Sevilla, Pepe Iglesias “El Zorro”, Alfonso de la Morena, Alfredo Kraus, Gilbert Bécaud, Eddie Constantine, Los niños cantores de Viena, El American Festival Ballet, El Ballet Tour de París, el clown Achille Zavatta, Ray Martino, Xavier Cugat, Abbe Lane, etc.

La consideración de la Danza Española a nivel popular queda patente en su presencia en el programa Gran Parada en cuyo debut actúa el Ballet de Antonio “el bailarín”. Junto a él actuaron, en dicho debut, el payaso Achille Zavatta, el ilusionista George André Martín, la cantante María Lerna, Bernard Hilda y sus “cuarenta violines” (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.pdf,” 1986, p. 200). Mas tarde el Ballet de Antonio actuaría en otras emisiones como por ejemplo en la inauguración de la tercera temporada, el 31 de septiembre de 1961, o el 22 de febrero de 1964, estando anunciado en esta ocasión, en el periódico ABC junto a Kessler Sisters (ABC (Madrid), 21/02/1964, p. 95). También actuaron en dicho programa otras figuras y ballets representativos de la Danza Española como Pacita Tomás (Imagen nº 349), Ángel Pericet Blanco (12 de febrero, 1961) (“Bourio y Amor de Dios. Una vida dedicada a la danza,” n.d., p. 90), Carmen Amaya (“TVE :: 50 Aniversario,” n.d.-a), o el Ballet de Silvia Ivars²²⁶ (el 3 de noviembre, 1962 o el 9 de mayo, 1964).

Cabe reseñar, a modo de apunte, como en estos primeros años de televisión (dado que la emisora dependía de La Dirección General de Radiodifusión, y establecidos los objetivos y las líneas direccionales), era de esperar que todos los contenidos, así como la forma de presentación de los mismos estaban bajo la mirada de la censura. Como había expuesto Arias-Salgado en su discurso inaugural de TVE, el desarrollo de ésta debía enmarcarse dentro de la ortodoxia y rigor desde el punto de vista religioso y moral, con obediencia de las normas que en tal manera dicta la Iglesia Católica (ABC (Madrid), 30/10/1956, p. 41), por lo que estos programas también estuvieron sometidos a la censura moral, siendo la imagen del cuerpo femenino uno de sus principales objetivos:

²²⁶ Véase el apartado dedicado a la trayectoria profesional de Silvia Ivars.

Tanto presentadoras y artistas tenían que cubrirse con los llamados “chaes Arias”, en referencia al ministro Arias Salgado y a unos conocidos almacenes madrileños. Tampoco se permitían primeros planos de escotes o de piernas de bailarinas, sacrificando toda pretensión espectacular o estética a la moral cerrada del Régimen nacional-católico (Carreras Lario 2011, p. 25).

Coincidiendo con Carreras, Conchita Cruz²²⁷ testimonia:

Cuando actuamos en TVE en noviembre de 1956, y me acuerdo muy bien porque se acababa de inaugurar TVE y estábamos con Marifé de Triana en el teatro... Me acuerdo que a mi cuñada Carmen Segura, que tenía una espalda muy bonita para el baile, por lo que llevaba un vestido que se la veía, pues le pusieron un mantón en la espalda para tapársela (Concha Cruz, comunicación personal 22 de febrero, 2015).

En este sentido Pacita Tomás nos comenta su experiencia en TVE:

En una de esas galas de televisión bailé el Intermedio de Goyescas y me hicieron ponerme unos leotardos rosas -que decía mi madre que se me veían unas piernas muy gordas con esos leotardos- y en cuanto veían que se me veían las piernas hacían las tomas desde arriba. Y en el preludio de la Revoltosa, que venía Antonia Granados con nosotros y Margarita Alcázar, llevábamos uno traje con tirantes, pues nos hicieron ponernos una rosa enorme en el escote (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

Retomando el hilo conductor temporal, tras el debut de Gran Parada se siguen sucediendo una larga lista de programas de variedades y musicales en la década de los 60, de los que vamos a presentar una relación a modo ilustrativo de la posible intervención de la Danza Española en los mismos (Carreras Lario, 2011) (“Historia de TVE. 30_primeros_anyos.” pp 199-210. n.d.)²²⁸: “Pantalla Mágica”; “Carrusell”; “Kermesse TVE”; “Club del Martes”; “Jardín de Verano”; “Amigos del martes”²²⁹; Escala en Hi-Fi ²³⁰; Sábado 64; Sábado 65; “Noche del Sábado”; “Galas

²²⁷ Nombre artístico de Concepción Ibort.

²²⁸ Con motivo del 30 aniversario del nacimiento de TVE, el diario Ya editó un coleccionable sobre la historia de la misma en esos 30 años. En este relato se va presentando la evolución de la historia de TVE, junto con el contexto político nacional e internacional, y una relación de entrevistas de algunos de los protagonistas de dicha historia.

²²⁹ Dirigido por Artur Kaps, supuso una renovación de los espacios musicales de TVE. En él se incluyeron números de music-hall (música, danza circo), y por él pasaron artistas como Sacha Distel, el violinista Helmut Zacarías, Lola Flores, Julliete Greco, Nina y Frederick, La Chunga, Carmen Amaya o Marlene Dietrich.

²³⁰ De la mano de Fernando García de la Vega, se basa en el uso del “play-back” de manera explícita, por lo que se dedica en exclusiva a la entonces denominada “música moderna”. Se prolonga hasta septiembre de 1967. Sonaban canciones de Elvis Presley, Frank Sinatra, Beatles, Rolling Stone, grupos que no hubieran podido pagar para actuar en vivo.

del Sábado” (1968-1970) que puede considerarse el último gran programa de variedades; “Aplauso”; “Sábado Noche”; “Que noche la de aquel año”; “Aquí el Segundo Programa” (UHF); “Grandes Estrellas”; “Galas de Estrellas”; “Pianísimo”; “Señoras y Señores”; “Palmarés”; “Música y Estrellas” “Flamenco”; etc. Las preferencias del público iba conformando los contenidos, así, los programas de variedades como “Noches del sábado” era preferidos por un público de adultos o los musicales como “Escala en Hi-fi” por los adolescentes y “Tele-ritmo” por los jóvenes.

En esta eclosión de programas de variedades y musicales, la Danza Española seguía teniendo una importante presencia, junto a los artistas nacionales e internacionales que actuaban en ellos²³¹. Por ejemplo, Tona Radely interviene en el programa musical “Aquí el segundo programa” emitido el 21 de agosto de 1966. (ABC (Madrid), 20/08/1966, p. 61); en 1969, la compañía de Antonio Gades (Antonio Gades, Juan Antonio Jiménez, Antonio Alonso, Enrique Esteve, Félix Ordóñez, Cristina Hoyos, Pilar Sanclemente, Lidia Sanclemente, Carmen Villa y Luisa Romero); en el 78 Miguel Prada²³² interviene en el programa “Antología de la Zarzuela” con coreografías de Portillo, y ya con su propio ballet en “Entre Amigos”; el Ballet Los Goyescos intervienen en diferentes programas como “300 millones”, “La Danza”, “Gente”, “Directísimo”, “Esta noche es fiesta”, “Entre Amigos”, “Mañanas de Hermida”²³³.

2. 2. 5. 3. El Flamenco en televisión

Además de la visibilidad de la Danza Española en los programas de variedades en el contexto de la televisión también tuvo un espacio propio en espacios específicos pero en clave de Flamenco. Así podemos presentar a modo de ejemplo una relación de programas dedicados al flamenco (Molina, 2005): En 1964

²³¹ Marifé de Triana, Antonio Molina, Lola Flores, Paquita Rico, Ana María Olaria, Los Cinco Latinos, Raphael, Rocio Durcal, Raimon, Javier Fleta, numerosos cantantes italianos como Marino Marini, Renato Carosone, Ray Martino, Luciano Tajoli, Peppino de Capri, Claudio Vila, Tony Renis, Bobby Solo, Mina, Milva, Tony Dallara, etc. Los franceses Gilbert Becaudo, Juliette Greco, Dalida, Andy Russell Patachou, Sacha Distel, Françoise Hardy, Jacques Brel, Silvie Vartan. Los Platters, Josephine Baker, Gigliola Cinquetti, Alain Barrière, Elder Barber que en 1960 estrena el play-back, Gloria Lasso, el italo-belga Salvatore Adamo, las canadienses Connie Francis y Petula Clark, The Animals, Nina y Frederick, Rita Pavone, Marlene Dietrich.

²³² Véase la trayectoria profesional de Miguel Prada.

²³³ Véase la trayectoria profesional de Emilio Fernández

“Flamenco. Antología de Cante y Bailes Andaluces” (Director José Luis Monter; guión, Ricardo Fernández de la Torre, Tico Medina y Manuel Rosa; y asesor Francisco Sánchez Pecino, padre de Paco de Lucía.) con Lucero Tena, Gabriel Moreno, “Serranito”, etc. En 1972, “A través del flamenco (Totá ná)” incluido en el programa “Gran Especial” (director Claudio Guerín Hill y guión de Romualdo Molina) en el que actúan Matilde Coral y la compañía de Ballet de “Rafael de Córdoba” con Mari Gloria, etc. En 1974, “Rito y Geografía del Baile” (guión Pedro Turbica y J.M. Velázquez Gaztelu) en cuyos doce capítulos intervienen: Tomás de Madrid, Manuela Carrasco, Merche Esmeralda, Manuela Vargas, Paco Romero, Cristina Hoyos, Matilde Coral, Sara Lozana, Manuel Soler, Pepa Montes Mario Maya, Antonio Ruiz "Antonio", Antonio Gades, Enrique El Cojo, Carmen Mora, Vicente Escudero, Mariemma, "El Mimbres", Farruco, Flora Albaicín, "El Güito", Gitanos del Sacromonte, Tía Juana "La del Pipa", Gloria Mandelik, Pablo Rodarte, Manuel Montañés, etc. En 1976-78 “Flamenco” (guión de Miguel Espín y Fernando Quiñones y asesor Romualdo Molina). En esta serie se presentan en entrevistas y actuaciones de figuras del cante, baile y toque. y más tarde “Ayer y hoy del flamenco “. En las siguientes décadas se seguirán realizando programas sobre el flamenco, si bien se puede observar cómo en la sucesión del tiempo, va descendiendo el interés por el mismo²³⁴, desinterés que se acentúa respecto a la Danza Española.

2. 2. 5. 4. La Danza Española en la televisión europea

La Danza Española además de estar presente en la TVE tuvo presencia en diferentes televisiones europeas. Por ejemplo se puede observar a través del ejemplo de las intervenciones en televisión del Ballet de Silvia Ivars, cómo la Danza Española era requerida en los programas de la televisión europea, así este ballet actuó en diferentes ocasiones en las televisiones de Francia, Bélgica, Alemania, Francia, Inglaterra y Dinamarca. A modo de ejemplo recogemos la trayectoria del Ballet de Silvia Ivars en la televisión en la siguiente tabla.

²³⁴ Resulta muy interesante el análisis realizado por Molina (2005) en su artículo “De la eficacia y trascendencia del flamenco en televisión: 30 años de experiencia”, en *Música oral del Sur: revista internacional*. pp195-215).

TABLA 11. TRAYECTORIA PROFESIONAL DEL BALLET DE SILVIA IVARS EN LAS TELEVISIONES EUROPEAS

Fecha	Televisión	Ciudad	País
03/10/56	Radio-TV Francaise	Paris	Francia
30/10/56	Gala TV	Bruselas	Bélgica
26/01/57	Gala TV	Montecarlo	Mónaco
03/02/57	Asa TV	Cannes	Francia
05/09/57	TV Colonia	Colonia	Alemania
29/09/57	Gala TV	Dusseldorf	Alemania
11/12/57	Radio-TV Francaise	París	Francia
21/12/57	BBC TV	Londres	Inglaterra
05/11/58	TV Hamburgo	Hamburgo	Alemania
08/11/58	TVE Madrid	Madrid	España
15/11/58	TVE Madrid	Madrid	España
31/12/58	TV Bélgica	Bruselas	Bélgica
23/01/59	TV Bélgica	Bruselas	Bélgica
04/02/59	BBC TV	Londres	Inglaterra
30/05/59	TVE Madrid	Madrid	España
24/01/60	TVE Madrid	Madrid	España
12/03/60	TV Danesa	Copenhague	Dinamarca
09/11/60	TV Francese	París	Francia
10/12/60	TV Philips	Bilbao	España
15/04/61	TV Danesa	Copenhague	Dinamarca
02/06/61	TV Hamburgo	Hamburgo	Alemania
18/06/61	TVE Gran Parada	Madrid	España
08/07/61	TVE Serenata	Madrid	España
04/04/62	TV Amberes	Amberes	Bélgica
21/09/62	TV Copenhague	Copenhague	Dinamarca
03/11/62	TVE Gran Parada	Madrid	España
14/05/63	TVE Antoñita Moreno	Madrid	España
04/06/63	TVE Antoñita Moreno	Madrid	España
29/12/63	TV de la Louviere	Bruselas	Bélgica
09/05/64	TVE Gran Parada	Madrid	España
23/05/64	TV Dusseldorf	Dusseldorf	Alemania
27/12/64	TV Copenhague	Copenhague	Dinamarca
03/12/90	TVE Entre Amigos	Madrid	España

Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos del archivo personal de Silvia Ivars.

2. 2. 5. 5. Repercusión de la televisión en el desarrollo de la Danza Española

Si bien en 1956 había alrededor de 3.000 receptores, a finales de diciembre de 1957 ya eran 12.000, un año después 60.000; y el incremento anual no cesó, 100.000 receptores en 1959; 151.000 en 1960; el doble, 300.000, en 1961; 360.000 en 1962; en el 63 se rompe la barrera del millón; para que doce meses más tarde, en 1964, se llegue a 1.250.000 receptores; 1.750.000, en 1965; 2.325.000, en 1966; en 1967, 2.685.000; y ya en 1970 se registraban más de cuatro millones de receptores, con una audiencia que oscilaba entre los 7,3 y 10,2 millones (Montes Fernández, 2006, pp. 637–696). Estas cifras ofrecen una idea de la evolución del

potencial de público, a nivel cuantitativo, que podía ver esos programas y, como consecuencia, que podría ver Danza Española a nivel nacional.

Hay que apuntar la dedicación en concreto al flamenco, y a la repercusión que ha tenido la televisión para el baile. Así Molina apunta:

Lo que supuso la radio para el cante, lo ha supuesto la televisión para el baile. No sólo por inmortalizar el genio personal, inimitable de los bailaores y bailoras, sino por fijar para el futuro movimiento y ritmo, posturas, transiciones, desplantes y virtuosismos de todas las coreografías que ha recogido; y con una fidelidad y devoción que pocas veces quiso concederle el cine español (Molina, 2005, p. 198).

El inicio y desarrollo de la televisión supuso un nuevo espacio escénico y un medio de difusión para la Danza Española. Figuras y ballets de la misma actuaron al lado de artistas nacionales e internacionales integrados en los programas de variedades y musicales.

La etapa experimental, dado el posible número de receptores y su coste, estaba dirigido a capas sociales económicamente altas. Por otra parte en los inicios de la TVE, el objetivo principal era atraer al máximo número de espectadores posibles. En base a estas dos premisas se puede concluir que la Danza Española estaba muy considerada en diferentes status sociales y económicos, teniendo un papel relevante en la cultura popular.

El desarrollo de la televisión en España provocó un cambio de estética y de ocio de la sociedad española²³⁵. La asistencia al teatro ya no era necesaria para poder disfrutar de las actuaciones de artistas nacionales e internacionales. Por otra parte, daba a conocer las nuevas figuras del espectáculo.

Se puede observar que si bien la Danza Española estaba integradas en los programas de variedades y musicales, no tuvo programas en exclusiva como los tuvo el flamenco, aunque hay que considerar que integrados en estos programas de

²³⁵ Son interesantes los datos de la encuesta realizada por el Instituto de la opinión pública en 1964, “¿Ve usted la televisión normalmente?”, recogidos por Manuel Vázquez Montalbán en *El libro gris de TVE*, ediciones 99, Madrid, 1973.

flamenco se presentaban figuras y ballets de Danza Española en su faceta flamenca.

2. 3. Compañías de Danza Española

Al tratar la tipología de las compañías de Danza Española, sus características, el *modus operandi* de su desarrollo laboral, tendencias coreográficas, etc., no podemos olvidar el marco temporal que se ha acotado para el desarrollo de este trabajo (1940-1990), pues muchos de estos aspectos no podrían aplicarse en el contexto actual.

2. 3. 1. Estructura artística y empresarial

Podíamos distinguir una estructura artística y una estructura empresarial diferenciadas.

La estructura artística se conformaba por el director, coreógrafo, primeros bailarines, bailarines solistas y cuerpo de baile. Según el índice de protagonismo que se daba entre los componentes de esta estructura, podemos diferenciar los ballets en los que existía una figura central y los ballets de tipo coral.

En los ballets con una figura central, ésta solía dar el nombre al ballet (por ejemplo Ballet de Pacita Tomás o Tona Radely) y detentaba su protagonismo en las coreografías, tanto en solos como en las coreografías de grupo. La interpretación artística de la figura descollaba sobre la del grupo, es decir se daba énfasis a la figura, si bien el ballet debía mostrar la categoría adecuada a la figura.

En los ballets tipo “coral” se daba importancia al ballet como conjunto y al director como responsable de la imagen del mismo (repertorio, vestuario, estética, puesta en escena), pues es quien le confiere sus características estilísticas e identidad. El protagonismo en las coreografías se reparte entre todos los integrantes, con pequeñas variaciones en función de diferentes factores como las circunstancias, la tipología de los bailarines en un contrato determinado, su antigüedad en el ballet, requerimientos del programa, etc. Dichos factores determinarán la distribución de la interpretación de “solos”, bailes de pareja, trios, o grupo. Se valora mucho la imagen

escénica, por lo que a nivel coreográfico se trabaja de forma profunda la igualdad del cuerpo de baile, propia del género del ballet, y el vestuario y la iluminación constituyen dos elementos muy importantes a considerar. El Ballet Español de Silvia Ivars es un claro ejemplo representativo de este tipo de grupos.

Otro tipo de ballets son los que comparten ambas características como por ejemplo los ballets Los Goyescos o el de Miguel Prada en los que confluye y se equilibra el protagonismo de la figura y el del ballet²³⁶ a nivel coreográfico, y mantienen la valoración de la importancia del vestuario y de la iluminación, es decir, de la puesta en escena.

En la estructura empresarial, generalmente y salvo excepciones, el “jefe/director del ballet” es el intermediario que forma parte a su vez de la estructura artística y no de la empresarial.

El jefe del ballet (director de la compañía) era quien formaba o “montaba” el ballet: buscaba y seleccionaba los bailarines, realizaba la inversión en vestuario, montaba el programa del espectáculo, organizaba los ensayos, buscaba representante, en definitiva se le podía considerar el “empresario interno”. Según en qué tipo de contratos era el intermediario económico, es decir, el mismo se encargaba de pagar a los bailarines. En cualquier caso la empresa, bien de espectáculos, bien la sala donde se trabajaba, era quien realizaba las cotizaciones. A nivel artístico, normalmente además del montaje coreográfico del programa, se ocupaba de la puesta en escena del mismo, por lo creaba los diseños de iluminación que tenía que dirigir y adaptar, según las condiciones del espacio escénico.

2. 3. 2. Formación del bailarín

Referente a la titulación del profesional a nivel legislativo, en la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. (BOE, 14 de agosto de 1972, capítulo X, art. 52, A14896-14897) se recogía cómo la profesionalidad de los artistas

²³⁶ Hay que observar que Emilio Fernández y Manolo Arrabal, directores del Ballet Los Goyescos, así como Miguel Prada, estuvieron en el Ballet de Silvia Ivars, hecho por el cual, a pesar de ir como figuras en sus propios Ballets, tenían muy claro el concepto de la importancia de la imagen total y escénica del Ballet como grupo.

españoles se acreditaba mediante el carnet expedido por el Sindicato del Espectáculo que se podía obtener de diferentes formas según las disciplinas escénicas. En los géneros lírico y Dramático, a través de la obtención del Título o certificado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, de los Conservatorios, de las Escuelas Profesionales o de las instituciones señaladas por la Dirección General de Trabajo; o bien, tras realizar el meritoriaje “práctica efectiva” de la actividad artística (lírica o dramática) a cuya profesionalidad se aspira en una compañía de profesionales del género correspondiente, durante el tiempo que, en razón a la posesión de conocimientos de cultura general o específicos de la profesión, variaba entre dos y doce meses, según especialidad y categoría profesional. En concreto respecto a la formación profesional de los artistas de Teatro, Circo, Variedades y Folclore, se exponía:

Art. 65 Formación profesional de los Artistas de Teatro, Circo, Variedades y Folclore

1) Los artistas de estos géneros para su formación profesional podrán cursar sus estudios en Academias particulares legalmente autorizadas.

2) Para “obtener el carnet” profesional será necesario sufrir examen de capacitación que será regulado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, debiendo figurar en el Tribunal que el mismo designe, dos empresarios y dos artistas del género que se trate.

3) Los aspirantes tendrán que reunir como condiciones indispensables las de saber leer y escribir y tener nociones suficientes de cultura general (“Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14897.”).

En el sector profesional de la Danza Española escénico, la formación de los bailarines estaba asociada al concepto de oficio artístico y al concepto de artista.

En cuanto a la relación con el concepto de oficio artístico se consideraba que, si bien la formación se iniciaba en las escuelas y academias de danza, era necesario completarla con la praxis de la misma en las propias compañías o ballets que proporcionaba, no solamente la adquisición de las aptitudes en danza (conocimiento técnico, interpretativo, repertorio, coreográfico espacial, resistencia física, dinámica de trabajo, etc.), sino también las actitudes, resistencia psíquica y emocional, comportamientos y relaciones sociales en el entorno escénico, ética, etc., igualmente tan necesarias para el desarrollo profesional del bailarín. La formación de

los bailarines profesionales se daba en dos ámbitos: en el ámbito formativo-académico y en el ámbito profesional-escénico.

En el ámbito formativo-académico el aprendizaje del bailarín se podía realizar a través de la formación oficial reglada en los conservatorios y/o a través de la formación privada en escuelas y academias de maestros (Pericet, Estampío, La Quica, Joaquín Villa y Pacita Tomás, Betty, etc.), o bien en centros multidisciplinarios (Amor de Dios, estudios Calvo, Karen Taft, por ejemplo). En este ámbito se adquirirían fundamentalmente conocimientos y aptitudes técnicos e interpretativos y un repertorio básico.

En el ámbito profesional, la formación se completaba en los propios ballets/grupos en función de las necesidades concretas del ballet en cuanto al repertorio y a las capacidades técnicas y artísticas exigidas a los bailarines. Esta formación complementaria (incluso, a veces básica) se proporcionaba por los directores o componentes del propio ballet, si bien en algunas ocasiones se contrataban maestros especialistas para dar clase a los integrantes del ballet o coreógrafos para montar nuevo repertorio.

En el entorno profesional de la Danza Española se tenía, claramente, la mentalidad de que la formación del bailarín se configuraba con una formación técnica e interpretativa en los diferentes formas de la Danza Española: tenían que prepararse para poder bailar “de todo”, como testimonian los diferentes profesionales²³⁷, y ese “de todo” se refería a que tenían que defenderse en escuela bolera, flamenco, clásico español y folclore, aunque estuvieran especializados en alguno de ellos concretamente.

Hay que pensar en los espectáculos de la época. Entonces los espectáculos tenían un poquito de folklore, su poquito de boleros con su poquito de español en general, su poquito de flamenco. Son elementos de las 4 especialidades. Un bailarín exclusivamente de flamenco en espectáculos de gran formato tenía pocas posibilidades, las compañías

²³⁷ Así nos lo testimonian, tanto los profesionales de la Danza Española escénica (Pacita Tomás, Tona Radely, Miguel Prada, Juan Mata, Emilio Fernández, Jose Gutierrez, etc.) como los relacionados con los centros de formación, como Joaquín San Juan, director del centro de danza Amor de Dios.

entonces se nutria más de bailarines que eran capaces de manejar las 4 disciplinas (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

Junto a la atención sobre la técnica y la interpretación, se daba mucha importancia al desarrollo de la personalidad artística. Este aspecto también incidía en la elección de los maestros por parte del alumno.

En la formación profesional básica de los bailarines se tenían en cuenta los aspectos relacionados con el desarrollo escénico como la técnica, la interpretación artística, las resistencias física, psicológica y emocional.

2. 3. 2. 1. Técnica. Interpretación artística. Resistencia física, psíquica y emocional

El estudio de la técnica en Danza Española suponía el estudio de las diferentes formas de la misma y por tanto de sus diferentes técnicas. Junto a la técnica se iba aprendiendo a través del repertorio las diferencias de carácter y estilo. Pero a éste estudio se añadía de forma sustancial el desarrollo artístico personal. Así, se establecía una línea diferenciadora entre la técnica y la interpretación artística:

Te estoy hablando que yo estaba por el año sesenta, o sesenta y tantos, y no había la técnica tan avanzada que la que hay hoy... pero lo que sí te puedo decir es que antes se amaba de diferente forma la danza. En la época, cuando yo estudiaba, se amaba de forma diferente. ¡Cuidado! Que la técnica hay que separarla de lo que es el arte. El arte va unido con la técnica, pero hay que unificar las dos cosas. La danza sin arte, por mucha técnica que se tenga, no hay nada (José Gutiérrez, comunicación personal. 7 de mayo, 2008).

Las manifestaciones de los diferentes artistas y profesionales entrevistados reflejan la importancia que se daba a la interpretación artística en el baile y, en consecuencia, la consideración de la misma en la enseñanza.

En base a este planteamiento, en la formación del bailarín se atendía por una parte a la técnica, repertorio e interpretación (carácter y estilo) de las diferentes

formas de la Danza Española; y, por otra, al desarrollo del estilo personal, es decir, la interpretación artística personal.²³⁸

Relacionado con la técnica y de forma complementaria era muy importante trabajar la resistencia física, o “fondo” por varios factores: el tipo de espectáculo, el vestuario, el formato de la compañía/ballet y el tipo de espacio escénico.

El tipo de espectáculo y la configuración del programa repercutían en las necesidades técnicas y físicas. El bailarín tenía que poseer una resistencia física para poder afrontar la diversidad de las formas de la Danza Española que, en sí mismas, requieren una resistencia física considerable. Además, cuando la actuación del ballet estaba integrado en un espectáculo no netamente dancístico y dentro de la estructura del espectáculo general se desarrollaba en un solo bloque, suponía la continuidad del mismo sin descanso, lo cual también se traducía en la necesidad de una resistencia aditiva, no solamente relacionado con el baile sino con la rapidez del cambio de vestuario. Por otra parte, el número de espectáculos diarios (a veces hasta tres) y las condiciones de los contratos (algunos sin ningún día de descanso) también repercutían en la necesidad de una resistencia física y psicológica.

En base a las características del vestuario utilizado, además de afectar al trabajo coreográfico y técnico del bailarín (técnica de la bata de cola, trabajo con la falda, mantón, capa, etc.), también suponían la necesidad de una determinada preparación muscular y resistencia física específica de los bailarines. Así, por ejemplo, se necesita cierta fortaleza muscular en los brazos para el manejo de pesados mantones, faldas, en el caso de la mujer, o capas en el caso del hombre. El control del vestido femenino (dado su peso en base al tipo y cantidad de tela y, en muchas ocasiones, a la pedrería utilizada en su confección) constituía un hándicap que superar en la realización de muchos pasos, fundamentalmente en todo tipo de giros (vueltas, piqué, deboules, etc.), saltos (en escuela bolera y folclore), así como en la velocidad de algunos bailes, y, por tanto, conllevaba la necesidad de una

²³⁸ Pacita Tomás y Tona Radely, hacen incampió en este aspecto. Véase los apartados referidos a su formación.

preparación y resistencia física específica del cuerpo con el fin de “dominar el traje”, y que “el traje no te dominara a ti”. Sobre este respecto, Alicia Ivars testimonia:

Tu no sabes lo que es bailar un bolero con esas enaguas de tela y falda de tela que pesaba plomo y tenías que hacer 16 fouettes. Yo para hacer el fouetté cogía primero la falda para dar impulso, se me ponía la cintura roja (Alicia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

Otro aspecto fundamental en la formación de los bailarines, era el referido a la resistencia psicológica y emocional. Si bien, en la época en la que contextualizamos el estudio propuesto no se planteaba de una forma directa y consciente, constituía una de las piedras basales del trabajo profesional que se iba adquiriendo en la praxis del oficio.

Como se ha expuesto anteriormente, el número de actuaciones diarias, las condiciones de algunos contratos (la continuidad temporal laborable, circunstancias de ensayos extras, búsqueda de alojamiento, giras, etc.), así como la estructura del ballet, en cuanto a protagonismo de todos los integrantes, ocasionaban un desgaste psíquico, que incidía en la necesidad de la adquisición de una resistencia psíquica y emocional. El estado anímico del bailarín, situaciones de malestar físico, circunstancias personales, etc., no podían incidir en el desarrollo de la actuación escénica; no podían ser motivo de no actuar o de suspender la intervención del ballet. Esta actitud queda reflejada en el testimonio de Miguel Prada:

El día que murió mi padre tomé un avión a Palma de Mallorca y volví ese mismo día para realizar la actuación por la noche. No dije nada al ballet hasta que pasaron unos días (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014).

2. 3. 2. 2. El concepto de “maestro”

El concepto de maestro estaba muy relacionado con el concepto de oficio artístico. De esta forma se llegaba a ser maestro tras una trayectoria profesional escénica importante y la adquisición de un reconocimiento y valoración en el entorno de la enseñanza, puesto que no todos los profesionales llegaban a ser considerados “maestros”. El concepto de maestro está relacionado con la condición de prestigio, conocimiento y respeto y, en muchas ocasiones, de guía iniciática.

El maestro de baile, era maestro del oficio; había un respeto no impuesto. En este caso el respeto era adquirido por su prestigio, su significación, su hacer, relacionado con su figura... Aquí, en Amor de Dios, el maestro, en muchas ocasiones, era quien introducía al alumno, lo encarrilaba y sacaba a la profesión. Suponía una connotación superior por su prestigio (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

El maestro, además de enseñar los contenidos propios del baile (lenguaje, técnica, repertorio e interpretación), también transmitía una serie de valores relacionados con el entorno y la ética profesional, e incluso, en muchas ocasiones, impulsaba la iniciación profesional de sus alumnos.

La consideración y el respeto al maestro, formaba parte de la ética profesional. Tona Radely expresa:

Yo he venerado siempre a mis maestros, los buenos y los menos buenos, porque todos me aportaron algo... en unos prevalecía la técnica y en otros el estilo, el arte. Siempre me parecía que no sabía nada, por eso nunca dejé de tomar clases, incluso cuando trabajaba como bailarina profesional... Mi eslogan es "adoración a los maestros", mi reverencia por los maestros... Se tenía mucho respeto por los maestros... y por otra parte es muy importante respetar al alumno (Tona Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

El concepto de maestro, dada la formación que se daba dentro del propio ballet, también se aplicaba, no solamente en el contexto de la enseñanza propiamente dicha, sino también dentro del contexto escénico. En ciertos casos al jefe de un ballet se le podía considerar maestro en cuanto a la enseñanza que proporcionaba sobre el oficio artístico en cuestiones no solamente relacionadas con el baile sino con aspectos relacionados con la dinámica de trabajo del ballet, vestuario, desenvolvimiento en el entorno profesional, relación con otras disciplinas escénicas, etc. En este sentido Emilio Fernández (comunicación personal. 18 de marzo, 2011) testimonia que su maestra fue Silvia Ivars.

2. 3. 2. 3. Centros de formación

Centrándonos en Madrid, ya desde la década de los cuarenta el aprendizaje académico del bailarín se podía realizar a través de la formación reglada en el conservatorio y la formación privada en escuelas y academias bien personales de maestros (Pericet, La Quica, etc.), bien en centros multidisciplinarios (Amor de Dios, estudios Calvo, Karen Taft). Entre estos dos tipos de formación se daba una básica

diferencia: la libertad del alumno en elegir el “qué” y el “por quién” iba a ser formado como futuro profesional.

2. 3. 2. 3. 1. Formación reglada

Como hemos apuntado, la formación reglada se daba en el conservatorio²³⁹. En la formación reglada el alumno seguía el currículo académico que establecía la ley correspondiente y el programa a seguir era conformado por el propio conservatorio donde se impartía. En este sentido se pueden observar las diferencias existentes en la programación del conservatorio de Madrid y el de Córdoba²⁴⁰.

El alumno no tenía libertad de elegir el profesorado que era impuesto por la institución pública, ni de dirigir su propia formación en función de sus necesidades profesionales y de su personal carácter artístico. Económicamente era más asequible y el objetivo básico era la obtención de un título oficial.

Una opción intermedia la constituían las escuelas autorizadas que podían presentar a sus alumnos a exámenes libres en el conservatorio para poder obtener el título oficial de danza. Esta opción otorgaba a los alumnos un cierto grado de libertad en la elección del profesorado.

En cuanto a la formación reglada es importante apuntar cómo en la década de los cincuenta los chicos no eran todavía admitidos en el conservatorio²⁴¹.

Yo quise ir al conservatorio, pero no me admitieron porque, en tiempos de Franco, en el conservatorio, no admitían chicos... Teníamos que aprender a base de ir a academias privadas (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

2. 3. 2. 3. 2. Formación privada

La formación del bailarín profesional se desarrollaba preferentemente en academias privadas, en las que los maestros por lo general habían sido figuras del

²³⁹ Es muy ilustrativo el recorrido que realiza Giménez Morte en el artículo “La enseñanza de la danza en España: un limbo educativo”, sobre la evolución de la enseñanza de la danza dentro del marco legislativo.

²⁴⁰ Véase los anexos dedicados a los programas de Conservatorio.

²⁴¹ Recordemos que hasta el año 1962, los chicos no pudieron bailar en la Sección Femenina (Casero, 2000).

baile y tras su retiro profesional escénico abrían sus escuelas o impartían clase en centros multidisciplinarios. Esta dinámica presentaba una sucesión de generaciones de maestros determinada por el retiro sucesivo de los mismos de los escenarios. Los contenidos de las clases estaban orientados a la adquisición de conocimientos, técnica, interpretación y capacidades físicas y psicológicas necesarias para la praxis escénica.

Este tipo de formación se asentaba sobre la base de la libertad que tenían el alumno y el maestro para escogerse mutuamente. El alumno tenía la libertad de formarse según sus propias necesidades profesionales y personales; el maestro tenía libertad de cátedra y de admisión de alumnos.

Es necesario apuntar que en el entorno de la formación profesional a nivel privado se daba la afluencia de distintos niveles de alumnos, desde el que se iniciaba en el aprendizaje hasta el profesional que aprovechaba sus días de descanso entre contrato y contrato para tomar clase, depurar técnica, adquirir nuevo repertorio, etc. Por tal motivo se denominaban “clases para profesionales”.

En las décadas de los cuarenta y de los cincuenta prácticamente este tipo de formación se desarrolló en escuelas privadas y personales.

En base a la demanda de bailarines de Danza Española que se generó en los años 50, se produjo un auge en el ámbito de la formación de la misma. Los futuros bailarines, así como los ya profesionales, disfrutaron de una gran oferta de maestros en el oficio que conformaron un amplio espectro de formas y estilos que podía satisfacer las necesidades del bailarín en los diferentes niveles técnico e interpretativo y adecuados a la personalidad del mismo. En la formación de tipo privada principalmente se daba a través de los maestros que impartían la enseñanza en su propio estudio (que fue predominante en las décadas de los 40 y los 50) y la formación que se impartía en centros multidisciplinarios que inician su andadura a partir de los años 50 como por ejemplo los estudios de Karen Taft, los estudios de Amor de Dios, o los estudios Calvo (Joaquín San Juan, comunicación personal, 4 de marzo, 2011).

Entre los maestros que impartían su enseñanza en su propia escuela podemos citar: Román, Estampío, los Pericet, Regla Ortega, La Quica, Julia Castelao, los Pericet, etc.

Por su raíz andaluza, por el amplio repertorio de bailes que ofrecían y la seriedad en la enseñanza, la academia Pericet, por encima de otras elucubraciones era simplemente necesaria. Me atrevo a decir que por allí pasaron todos los bailarines de español de la época nacidos en Madrid y bastantes de fuera, que hoy están en la historia... y así se evidencia que cualquier espectáculo en Madrid llevaba el sello de los Pericet (Martínez de la Peña, 1995, p. 39).

Se abre en 1932, en la calle Encomienda, en su número 10, por Ángel Pericet Carmona, cuando se asienta en Madrid, a lo que le ayudan sus hijas Conchita y Luisa que es quien asume la dirección al morir su padre en 1944, siguiendo la enseñanza en la misma línea de su padre. Habían ordenado y estructurado en cursos y grupos los diferentes ejercicios y pasos recogidos²⁴³ que se realizaban en el centro, codificando la Escuela Bolera y transmitiendo la tradición de las coreografías que ya venían de los antiguos boleros del XIX. Los diferentes testimonios de Pacita Tomás, Joaquín Villa, Tona Radely, Concha Cruz y Teresa Martínez de la Peña, coinciden en que, junto a la escuela bolera, Luisa Pericet enseñaba flamenco, un repertorio de danzas regionales con amplias evoluciones (gallegadas, asturianadas, jotas aragonesas, valencianas, charros, etc.) y clásico español sobre músicas de Bretón, Jerónimo Giménez y toda la serie de músicos nacionalistas como Albéniz, Granados y Falla, en montajes personales.

Tenían un repertorio para principiantes y otro más complejo para iniciados, tan completo que abarcaba todos los campos de la Danza Española. El alumno que persistiese, podía salir de allí completamente formado. Por ella pasaron durante la década de los cuarenta y de los cincuenta prácticamente todos los bailarines que supusieron una primera generación de profesionales de la época.

Todas las que quedamos de aquella época, o aún más jóvenes. Cuando a ti te diga alguien de mi edad o que tenga ahora sesenta o sesenta y tantos... han estudiado con Luisa. Todas somos de Luisa. Yo, como soy

²⁴² Para una mayor referencia y descripción de la labor de la familia Pericet, véase: Martínez de la Peña, T. (1995): "Treinta años de academias de baile en Madrid". *Revista La Caña*, nº 11. Y también, Carrasco, M. (2013): *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Junta de Andalucía.

²⁴³ Véase el anexo número 5, dedicado al cuadernillo Escuela Bolera.

mayor que ellas, yo empecé con el padre de Luisa y con Luisa. Pero la que nos ha formado es Luisa. Porque tu dabas la escuela con el padre, con el abuelo, que te daba la escuela; pero luego pasabas a bailar con Luisa. Era Luisa la que te enseñaba a bailar y te corregía, y la que te decía... No se le ha dado valor a Luisa Pericet por la cantidad de gente que ha formado (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Merece la pena presentar la descripción física de la escuela para entender en qué contexto-ambiental aprendía el alumno:

El estudio rezumaba solera, cuando se entraba en él, se sentía uno inmerso en la esencia del baile, no en las formas brillantes del teatro sino en el taller donde con mucho esfuerzo se hacían los bailarines, la etapa más penosa sin duda pero más fundamental de un artista. Se entraba en la academia por una puerta de sólidos cuarterones a juego con las hojas de un gran balcón que sugerían el pasado de una buena casa. Sin embargo no estaba bien conservada, acusaba lo que a mi juicio, era un bello deterioro ya que eran las huellas que dejó la danza a través de dos generaciones y esto lo colmaba de personalidad. El polvo y el sudor de tanto baile se habían adherido a las paredes pero un gran espejo, que daba protagonismo al bailarín, e infinidad de fotografías colgadas en ella adornaban con creces el estudio, en cada una se revivía un fragmento parcial de la historia del baile. Destacaba entre todas un dibujo en color de Ángel Pericet Blanco, el benjamín de la saga en una excelente postura bolera. En un rincón se encontraba la barra ya que la enseñanza en esta escuela llevaba implícita la formación de las posiciones básicas del ballet.

La pieza que más llamaba la atención era una pequeña vitrina primorosa, forrada en seda, que guardaba las castañuelas de Ángel Pericet Carmona, padre de Luisa. Podía considerarse como la reliquia más valiosa de la casa (Martínez de la Peña, 1995, p. 39).

Ángel Pericet Jiménez, hijo de Ángel Pericet Carmona, también impartía clase en su propia escuela en la calle Santa Casilda, compaginándolas con las que daba en la calle Encomienda.

Escuela de La Quica

Estaba situada en el sótano de una casa de la plaza Vara del Rey. La Quica, a la sazón Francisca González, había estado ayudando a su marido Frasquillo, Francisco León, en la escuela y cuando muere éste, en el año 1940, se quedó al cargo de la misma. Aunque también enseñaba Escuela Bolera, era más conocida por el Flamenco, todos los palos, siendo las alegrías su especialidad. Ella misma tocaba la guitarra.

Se llegaba a la sala de baile a través de la casa, lo cual comunicaba al alumno un ambiente familiar. La Quica entraba y salía de vez en cuando mientras el aprendiz ensayaba cómodamente. Las dimensiones eran enormes ... sobria, con el toque profesional de una sala de ensayos, su mobiliario se reducía a un largo banco adosado a la pared ...

La Quica imprimió un sello distinto al acostumbrado. Se alejó de las formas redondas al uso y estiró los brazos muy altos, fibrosos y enérgicos, mientras los pies, siguiendo los cánones, marchaban menudamente. Trenzando y destrenzando con suavidad iban dibujando la coreografía por todo el escenario. Solamente en la escobilla comenzaba a zapatear con fuerza, tanto que según decía, se había roto los tobillos varias veces. No es de extrañar ya que Frasquito, antes de marido, había sido su maestro y Fernando el de Triana decía de él que hacía verdaderos encajes de Almagro con los pies (Martínez de la Peña, 1995, p. 40).

Sus hijas la ayudaban con los alumnos, desmenuzando los pasos en un cuarto contiguo²⁴⁴. Mercedes, una de sus hijas, junto con Albano de Zúñiga, su marido y pareja artística, siguieron la labor pedagógica de sus padres. Tanto con Frasquillo y la Quica, como posteriormente con Mercedes y Albano²⁴⁵, se han formado diferentes generaciones de bailarines y bailaores profesionales.

Escuela de Estampío

Juan Sánchez, el Estampío, jerezano, afincado en Madrid, abre su academia en la década de los treinta en la calle Olivar, número 15. El local era más pequeño que la escuela de los Pericet y el de la Quica. Su trayectoria de éxitos profesionales (en cafés cantantes, salones de variedades, teatros y sobre todo su participación en un ballet de Diaguilev) le avalaban como maestro. Enseñaba únicamente flamenco, siendo muy importantes los grupos de zapateados, que había aprendido a su vez de Salud Rodríguez (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011), a los que incorporó el grupo de “las campanas”. Otro de sus bailes más señalados fueron las alegrías.

²⁴⁴ Este trabajo de complementariedad en un estudio contiguo, para ayudar a los nuevos alumnos a la incorporación de la clase, se daba también en la escuela de Pacita Tomás y Joaquín Villa.

²⁴⁵ Es curioso apuntar cómo algunas parejas de baile, constituían un entorno de amistad entre sí en la vida cotidiana, así Mercedes y Albano, Lina y Miguel, Emilio Anguita y su mujer, eran muy amigos de Joaquín y Pacita.

Escuela de Regla Ortega

Situada en el barrio de Salamanca. La familia Ortega era andaluza y gitana con ascendentes de toreros, bailaores y bailaoras famosas. Daba clases de flamenco, teniendo un estilo además de sevillano muy personal. Acudían a ella principalmente para el montaje de coreografías por la vistosidad teatral que infería a las mismas.

Escuela de Laura de Santelmo

Laura Santelmo, de forma paralela a su actividad en el Conservatorio de Madrid, impartía clase en su escuela que estaba en la calle Libertad. Era como un muse (cuadros, muebles, lámparas) que las alumnas tenían que evitar. Daba mucha importancia a los brazos y las castañuelas. Tona Radely estudió con ella en el conservatorio y en su academia privada, motivo por el cual realiza numerosas referencias a ella cuando nos habla de su formación²⁴⁶.

En los años cincuenta, la demanda de bailarines de español provoca la proliferación de escuelas o academias de danza, como por ejemplo la de Antonio Marín o la de Paco Reyes, que abrió su academia en Madrid en 1954, en la calle Naciones. Martínez de la Peña lo describe así:

Madrileño, se notaba en su carácter abierto y en la forma de enseñar, lógica y contundente. Afable y cariñosos con los alumnos era simpático. Activo, sin rastro de pereza, culto, educado, señor de las maneras no levantaba la voz al corregir a los alumnos, lo hacía de una manera delicada, con una sonrisa... Sus bailes eran muy elaborados, montados con inteligencia, largos, con un estilo peculiar que podría decirse flamenco-madrileño (Martínez de la Peña, 1995, p. 41).

Algunas de las figuras que iniciaron su trayectoria profesional en los cuarenta, cuando se retiran del escenario, abrieron sus propias escuelas donde impartieron la enseñanza con su propio método. Así por ejemplo, en la década de los setenta podemos citar la de Joaquín Villa y Pacita Tomás y la de Tona Radely, que se abordarán con mayor profundidad en el apartado correspondiente.

²⁴⁶. Véase apartado correspondiente, 3. 1. 1.

Los centros multidisciplinarios se caracterizaban por ofrecer una variedad de clases de diferentes disciplinas de danza impartidas por distintos profesores en un mismo edificio. Por ejemplo podemos citar los estudios de Amor de Dios, el centro de Karen Taff, y los estudios Calvo.

El centro de Danza Amor de Dios²⁴⁷ tuvo una importante función en el desarrollo de la Danza Española en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, principalmente, coincidiendo con una época de auge de la misma. A partir de la década de los 90, en la que el flamenco comienza a adquirir un predominio sobre las otras formas de la Danza Española, también en dichos estudios se refleja esa tendencia, y pasa a ser un referente de la enseñanza del flamenco.

Ya en su primer emplazamiento en la calle Montera (aunque en principio se había habilitado como centro de ensayos de la compañía de Antonio) inicia su carácter multidisciplinar pues también comienzan a ensayar diferentes compañías y empiezan a dar clase diversos maestros:

Además de centro de ensayos del ballet de Antonio Ruiz Soler, allí se reúnen los principales bailarines, no solo de la compañía de Antonio, sino de todas las compañías, de Pilar, de Mariemma... y multitud de ellas. Y empieza la parte de los primeros maestros, entre otros, uno de los primeros, un bailarín especializado en danza española, formado en el Teatro Colón de Buenos Aires, argentino, qué es Héctor Zaraspe, una de las grandes personalidades de la danza española (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

²⁴⁷ El centro de danza Amor de Dios tiene su origen en un almacén, en la calle Montera, en su número 24, propiedad de Bourio, quien a petición de Honorio Fernández Riesgo, administrador y socio de Antonio el bailarín, lo habilitó en el año 1952 para que pueda ensayar el ballet de Antonio Ruíz. A finales de la década de los 50, por motivos de la destrucción del edificio en el que se encontraba el estudio, Bourio alquila un local en la calle Amor de Dios, donde habilita los nuevos los estudios –cinco en la planta de arriba y tres abajo- que adquieren el nombre de la calle. (Bourio, 1992, pp. 10-11). A principios de la década de los noventa el centro estuvo al borde de la desaparición, cuando los dueños del edificio decidieron venderlo. Bourio se retiró entonces, y San Juan se puso al frente. Tras nueve años de provisionalidad, adquirió el nuevo emplazamiento definitivo en los altos del mercado de Antón Martín. (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

Respecto a la justificación inicial del centro Amor De Dios, de acoger a varios maestros en un mismo centro, San Juan²⁴⁸ argumenta en el plano económico:

Pensemos que era un país que en aquella época tenía muy pocas infraestructuras ni pública, ni privadas. Siempre había unas diferencias entre Madrid y otras capitales (por ejemplo andaluzas) que era el precio inmobiliario. Aquí se produce la necesidad de la reunión, imagino por el precio del metro cuadrado, así el espacio salía más barato (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

De esta manera rompe con la dinámica de la enseñanza de la Danza Española que se había desarrollado tradicionalmente hasta el momento, centrada en las escuelas privadas correspondientes a un maestro individual:

Los que conocemos como maestros de baile, a los que son más antiguos, como por ejemplo la Quica, Manolo Marín, Estampío, tenían su sitio, cada uno aislado, separados. Creo yo que Madrid, los estudios de danza Amor de Dios, rompen con ese modelo de estudio individualizado, había algún otro como los estudios Calvo. Y esto hace algo importante, qué es la reunión de diferentes artistas y esto produce multitud de iniciativas artísticas, influencias y cosas, y se dan las clases colectivas, antes eran mucho más individuales, de una o dos personas o 3. Esto es en los años sesenta, y en lo bueno y en lo malo que tiene el asunto (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

Estas circunstancias, a las que alude San Juan, comportan un ambiente en el que la confluencia de una serie de aspectos le otorgaron unas características especiales y una pluralidad de funciones que lo convirtieron en un referente en el entorno profesional de la Danza Española ya en la década de los sesenta. Ya no era un centro exclusivamente de formación, sino que además suponía un centro de reunión de los diferentes profesionales del entorno escénico de la Danza Española, lugar de conexión entre empresarios y artistas; punto de referencia internacional y centro de iniciativas artísticas y empresariales.

Como centro de formación, la oferta de poder formarse en las cuatro formas de la Danza Española, además de clases específicas de técnica y de otras disciplinas como clásico, suponía para el alumno una dinámica de aprendizaje muy práctica y rentable:

²⁴⁸ Joaquín San Juan, director del centro de danza Estudios Amor de Dios desde el año 1993.

Un bailarín exclusivamente de flamenco en espectáculos de gran formato tenía pocas posibilidades, las compañías entonces se nutría más de bailarines que eran capaces de manejar las 4 disciplinas. Pues como la formación de esos bailarines de alguna manera tenían que pasar por folklore como por ejemplo la jota, pues tenían que buscar a Pedro Azorín; de escuela bolera pues lo mismo; de flamenco igual. Así que salían de clase de 5 a 6 y de una se metían de 6 a 7 en clase de otro y así sucesivamente. Hay un periodo de tiempo, como de 20 años, que si estabas en la Danza Española tenías que pasar en algún momento por Amor de Dios (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

Esta formación se plantea en el marco de la conceptualización de oficio artístico:

El oficio es lo más importante. No podemos construir artistas. Lo más, por muy pretencioso que podamos ponerlo, lo más que podemos hacer es ayudar a adquirir unas técnicas y ayudar a que se dote de un cierto instinto y un cierto carácter. Bien, todo lo demás aparece en los individuos que van dotados de talentos especiales y que pueden hacer cosas especiales y que son los artistas; los demás somos oficiantes, del oficio artístico.

La cuestión de esto, está en la formación del oficio artístico. En Amor de Dios, a diferencia de un sitio público, el alumno siempre escoge, aquí al alumno no se le dirige, no se le lleva; y a veces puede ser algo duro, terrible, pero creo que es lo más honesto que se puede hacer. Si tú no vales tú te das cuenta rápidamente, porque tú estás aquí dentro, igual que vas a estar en la profesión: estás compitiendo por el espacio. Y además vienes libremente no tienes compromiso ni siquiera de un año, No, no, no, usted por semanas; si a la semana que viene no te va bien esto y te quieres largar, no tienes que seguir pagando, no quedas prisionero de nada. Por lo tanto, tú aquí entras libremente y te vas libremente, y, mientras tanto, tú utilizas lo que crees que necesitas y sientes según tu carácter... buscas y eliges los maestros que te ayudan a amplificar tu línea. Es una elección simple. El que se equivoca, y esto es lo terrible, bueno, pues no sirves para esto, vete: no te estés aquí 16 años que te aprobemos y que cuando salgas a la profesión te encuentres con un mundo totalmente diferente a esta protección, con la que te examinamos... La profesión, luego elige de otra manera. Nosotros intentamos que el alumno de 12 años sea mayor de edad, que siempre elija y decida, y si se equivoca decimos "lo siento", y vete, pero no te vamos a proteger.

Así fue siempre la formación: un alumno, un maestro. Maestro y alumno se eligen ambos dos y ambos se disocian cuando uno u otro lo decide... y prepararle para la realidad de lo que será su futura profesión, su oficio... Intentamos inculcar el concepto de libertad (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

Entre los maestros que han impartido clase en Amor de Dios: Zaraspe, Granero, Palitos, María Magdalena, Azorín, Ciro, Julio Príncipe, El Güito, La Tati, Cristóbal y Manuel Reyes, Paco Romero, José Maya, etc.

Como se ha apuntado anteriormente, el centro de Amor de Dios también ejercía de centro de reunión de los profesionales y, como consecuencia, de contratación laboral y de relaciones de empresario-artista, tanto a nivel nacional como internacional. Muchos de los alumnos extranjeros, a la vuelta a sus países, se convertían en verdaderos “agentes” publicitarios y de relaciones públicas:

Normalmente en esos momentos -años 60 y 70- el teléfono de Amor de Dios era el teléfono más importante entre artistas y empresarios. Y no solo a nivel nacional sino internacional. Venían muchos alumnos procedentes del extranjero, a nivel mundial, América, Europa, Asia, Nueva Zelanda... y que tras formarse en Amor de Dios, llevaron a cabo muchísimas iniciativas, escuelas..., en sus respectivos países.

Era un punto de encuentro, el centro donde se reunían, tenían su bar abajo, charlaban, discutían, era un centro de encuentro. Durante veinte o treinta años, Amor de Dios fue un sitio capital para el desarrollo de la Danza Española.

Además de la difusión a nivel internacional, también se realizaron iniciativas propias de patrocinio como por ejemplo el Trio de Madrid, que se promovió y patrocinó totalmente en Amor de Dios (San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

En base a esta gran actividad supuso un instrumento de primera magnitud en la difusión de la Danza Española a nivel internacional²⁴⁹.

Cabe destacar la asociación de la enseñanza privada al concepto de libertad. Así apunta Joaquín San Juan la continuidad de este planteamiento en el centro de danza Amor de Dios:

Curiosamente hoy no buscamos ni aceptamos ni un solo duro de subvención. El concepto de la libertad y la ferocidad con que hay que defender esa libertad, me parece que es uno de los valores más importantes que puede tener un artista. El concepto más terrible como artista es el “artista de ayuntamiento” como se decía en aquel momento. Tratamos de educar a los jóvenes en ese concepto de libertad (Joaquín San Juan, comunicación personal. 4 de marzo, 2011).

²⁴⁹ Su imagen está recogida en cine y en documentales de cadenas de televisión de gran número de países europeos, EE.UU, Canadá, Latinoamérica, Corea y Japón, como por ejemplo: *Carmen*, de Carlos Saura; *Alma Gitana*, de Chus Gutiérrez; o *Flamenco Women* de Mike Figgis.

La formación artística tradicional en Amor de Dios es libre, artesanal: la enseñanza del oficio, del maestro. Amor de Dios es el punto de encuentro; donde un futuro artista o un aficionado encuentran su maestro y mediante clases generales o particulares desarrolla su formación. El alumno es responsable y escoge a su medida su menú formativo que no tiene por que coincidir con el de ningún otro, lo que favorece la personalidad artística individual. Esta forma de enseñanza es la que ha dado prestigio al centro, derivado del de sus grandes maestros (www.amordedios.com).

En 1993, la institución recibió la Medalla al Mérito de las Bellas Artes.

2. 3. 2. 3. 3. El concepto de formación continua

Enmarcado en el concepto de oficio, según el nivel de aspiración personal, profesional y artística, el bailarín seguía una formación continua tanto para tener todas las capacidades físicas y técnicas a punto, como para adquirir un mayor enriquecimiento a nivel técnico, interpretativo y estilístico. Así por ejemplo, era muy normal en los periodos entre contratos, si tenías un cierto tiempo de “descanso”, (desde días hasta unas semanas) tomar clase en las llamadas “clases para profesionales” que de forma continua estaban ofertadas en Madrid, como se ha apuntando anteriormente, y que en base a estas posibilidades temporales en muchas ocasiones se pagaban por semanas.

Por otra parte, la realización de contratos de larga duración, la continuidad de los mismos en ocasiones sin periodo de descanso, conllevaba el preparar un programa de clases dentro del mismo ballet y/o el aprovechar cualquier ocasión para recibir clase donde se estuviera bailando a través del intercambio con otros artistas de otros géneros de danza con los que se compartía escenario o en instituciones de formación de danza externas al espectáculo. Así por ejemplo en el Ballet de Miguel Prada, aprovechando las especialidades de los componentes se organizaban clases de clásico, de flamenco o de jota; también según en qué contratos se intercambiaban clases con bailarines de otros géneros (folclore ruso, danza jazz, contemporáneo, etc.). Pacita Tomás (comunicación personal, 5 de marzo, 2011) nos narra cómo tomaba clases de clásico aprovechando sus contratos en Copenhague, París y Barcelona. También Emilio Fernández nos da su testimonio a este respecto:

Yo aprovechaba en todos los sitios. Iba a todas las óperas, sobre todo en Dinamarca, que hacían la escuela de Bournonville ... Me presentaba

como un bailarín que estaba trabajando y no ponían ningún inconveniente; tenía que firmar un papel de bajo mi responsabilidad..., por si acaso, claro (Emilio Fernández comunicación personal, 18 de marzo, 2011).

Hay que reseñar que de igual modo, en algunas ocasiones, a los bailarines de Danza Española se les pedía que impartieran clase como nos manifiesta Pacita Tomás (comunicación personal, 5 de marzo, 2011) y Miguel Prada (comunicación personal, 25 de enero, 2014).

2. 3. 2. 4. Ruptura con el concepto de oficio artístico de la Danza Española escénica. 1990, llegada de la LOGSE

En 1990 la publicación de la LOGSE, que reglamenta la enseñanza de la danza en tres grados (elemental, medio y superior), supuso una reestructuración en la formación y un cambio radical en la relación que había existido hasta entonces entre el ámbito escénico y el ámbito de la formación. Los conservatorios adquieren el protagonismo en la enseñanza de la Danza (que hasta la fecha lo ostentaba la enseñanza privada) al establecer la eliminación los exámenes libres y una normativa por la cual muchas de las escuelas existentes, al no poder cumplirla, se tienen que ver obligadas a cerrar. En consecuencia las dos líneas de enseñanza privada²⁵⁰ (la que oferta una preparación para obtener el título oficial y la que oferta una preparación enfocada esencialmente al ámbito profesional quedan fuertemente afectadas). Por otra parte, al suprimir también los llamados “exámenes para profesionales”, que hasta el momento habían ofrecido la posibilidad de obtener el título tras la finalización de la trayectoria profesional artística (cumpliendo ciertas condiciones: mayor de 35 años, demostración curricular y superación de un examen), también afecta al sector profesional escénico integrado por los bailarines

²⁵⁰ Estas dos líneas, en este trabajo, vienen representadas por Tona Radely -que presentaba a sus alumnas a examen para la obtención del título oficial- y por Joaquín Villa y Pacita Tomás, cuya enseñanza estaba focalizada en el aprendizaje profesional, no siguiendo los programas oficiales, sino el método propio que consideraban oportuno.

mayores de 35 años²⁵¹ dejándoles sin posible salida laboral en el ámbito de la enseñanza, forzándoles, en muchos casos, a buscarse una nueva profesión.

También supone una nueva conceptualización de la Danza Española (en el caso de nuestro objeto de estudio) alejándose del concepto de “oficio”: el alumno no recibe clase del “maestro/guía” respaldado por una trayectoria y reconocimiento profesional, sino del “profesor/instructor” validado por la posesión de un título; la formación profesional se adquiere preferentemente en el ámbito académico, y no en la praxis escénica. En definitiva, el alumno pierde la libertad de construir su formación profesional. Se produce una brecha entre el ámbito escénico y el ámbito formativo.

2. 3. 3. Regulación del “oficio”

Con el fin de ofrecer una panorámica del desarrollo que ha experimentado la regularización de este oficio artístico, en el marco laboral, se va a realizar un breve apunte, tomando como referencia el marco temporal.

En 1940 los artistas no tenían unas normas laborales específicas. Cualquier cambio que afectase al Fuero del Trabajo, tanto en normativas laborales como protección social, afectaría a los profesionales de la danza española.

La Orden de 2 de febrero de 1940 que dicta normas para la Aplicación de la Ley del 1 de septiembre de 1939 que Establece el Régimen de Subsidio de Vejez en sustitución del régimen de Retiro Obrero (Ministerio de Empleo y Seguridad Social, s. f.).

En la Ley del 14 de diciembre de 1942, se crea el Seguro obligatorio de enfermedad a cargo del Instituto Nacional de Previsión, y en ella aparece que las primas a abonar por seguro han de ser proporcionales a las rentas del trabajo, han de ser satisfechas a partes iguales por trabajadores y empresarios, siendo estos

²⁵¹ Hay que considerar que la vida profesional de un bailarín de Danza Española es más corta, por las propias necesidades de la misma, que la de un bailar flamenco.

últimos los responsables de abonarlos íntegros al Seguro²⁵². Además se asegura la prestación de asistencia médica, asistencia farmacéutica, hospitalización, indemnizaciones por la pérdida de retribuciones por enfermedad,... (Ministerio de Empleo y Seguridad Social, s. f.).

En el texto del Decreto 26 de Enero de 1944 (Aprobación del texto refundido del Libro I de la Ley del Contrato de Trabajo, derogando la Ley de Contrato de Trabajo de 1931), se recoge el concepto, elementos, requisitos, modalidades y efectos generales del contrato, también los salarios, las obligaciones y derechos del trabajador y empresario, la extinción del contrato y las prescripciones de acciones (Boletín Oficial del Estado, número 55, 24 de febrero, 1944. p. 1617).

Por el Decreto del 18 de abril de 1947, se crea la Caja Nacional del Seguro Obligatorio de Vejez e Invalidez y preparando un sistema de protección para este último riesgo (Boletín Oficial del Estado, número 125, 5 de mayo de 1947).

El primer antecedente normativo en materia de protección social de este sector aparece en el primer Reglamento del Trabajo del 16 de febrero de 1948.

Las primeras normas laborales se encuentran aprobadas en la Reglamentación Nacional de Trabajo para Profesionales de la Música, inserta en la Orden de 16 de febrero de 1948. (BOE 23 de abril 1949). Consideraba como profesionales de la Música a los Maestros directores, Concertadores y Apuntadores de ópera, danza, zarzuela, opereta, revistas, comedias musicales, circo, impresiones gramofónicas, cinematográficas y grabaciones de todas clases; en segundo lugar, a los pianistas que actuasen en los mismos espectáculos anteriores, y en alguno adicional, como salas o pistas de bailes, hoteles e incluso lugares más pintorescos, como salas de té, balnearios o merenderos; en tercer lugar, a los profesores de orquesta en alguno de los espectáculos precedentes; en cuarto lugar, a los instrumentistas de viento, pulso y púa, y, por último, a «todos cuantos desempeñen una función técnico-musical con sujeción y dependencia de una sola empresa, prestando en ella su jornada completa». En este último grupo se mencionaba a los correctores-reductores-transcriptores, así como a los autografistas y copistas de editoriales o casas comerciales (García Murcia & Rodríguez Calvo, s. f., pp. 77-78).

²⁵² A este respecto hay una confirmación generalizada por parte de los profesionales entrevistados sobre la falta de pago de dichos seguros por muchos empresarios.

En la orden del 9 de diciembre de 1949, se establece El Montepío Laboral de los profesionales y trabajadores del espectáculo público, en el que debían integrarse colectivos muy heterogéneos ya que acogía a quienes se encontrasen en el ámbito de aplicación de la Reglamentación Nacional de profesionales de la Música, la Reglamentación Nacional del Teatro, Circo y Variedades, la Reglamentación Nacional de la Industria Cinematográfica y por último, los incluidos en la Reglamentación Nacional de Trabajo en los Locales de Espectáculos y Deportes (BOE número 23, 23 de enero de 1950).

La Orden del 21 de junio de 1950, recoge la transformación del Montepío de los profesionales de la Danza en la Mutualidad de Artistas profesionales en espectáculos públicos y cuyos estatutos se aprueban en el año 1951 (BOE número 230 del 18 de agosto de 1951 pág. 3895).

En 1963 se crea La Ley de Bases de la Seguridad Social, cuyo objetivo principal es la implantación de un modelo unitario de protección social (BOE número 96, 22 de abril de 1966). Así se constituye la Ley General de la Seguridad Social, en 1966, entrando en vigencia el 1 de enero de 1967 («Historia de la Seguridad Social», s. f.).

La emergencia de un tratamiento especial del trabajo artístico precede a la configuración de este como relación laboral especial (García-Perrote Escartín (dir.) & Alzaga Ruiz (dir.), 2011).

En el Decreto 635/1970, de 12 de marzo, se establece el Régimen Especial de Artistas de la Seguridad Social («BOE.es - Documento BOE-A-1970-288», s. f., p. 187).

Por la Orden del 28 de julio de 1972, se aprueba la Ordenanza de trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folclore. Entre otras cosas se especifica, la clasificación por géneros, las definiciones del personal, la clasificación del personal por especialidades. Cabe señalar (entroncado con el concepto de “oficio artístico” del desarrollo profesional de la Danza Española escénica) dentro de la clasificación del personal por especialidades la referida al grupo de baile (Orden de 28 de julio de 1972. BOE. art. 6 capítulo primero, 14 de agosto de 1972 A14887-14888.):

VI. Grupo de baile

1. *Director coreográfico.*
2. *Maestro de baile.*
3. *Primera bailarina.*
4. *Primer bailarín.*
5. *Bailarinas y bailarines de conjunto.*

En base a esta clasificación del personal profesional en danza, se infiere la capacitación y la adscripción de la especialidad en función de una formación fundamentada en la práctica, ya que no existía la titulación oficial académica de “director coreográfico”, ni de “maestro de baile”.

En esta ordenanza se deja constancia de las modalidades y requisitos de la contratación. Para el visado de contratos será imprescindible la presentación del carnet profesional o fotocopia del mismo (BOE núm. 194, 14 de agosto 1972, capítulo IV, art. 10, Orden del 28 de julio de 1972 en la que se aprueba la Ordenanza de trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folclore).

Respecto a la forma de ingresar en el Sindicato del espectáculo, Tona Radely expone:

El Sindicato estaba en la Cuesta de Santo Domingo. Para pertenecer al sindicato del espectáculo y que nos dieran el carnet, teníamos que examinarnos. El examen era realizar un baile, no era muy exhaustivo. Yo me examiné en el Circo Price. Tu solicitabas el examen y cuando se convocaba el examen te presentabas. Este examen no tenía nada que ver con los exámenes del conservatorio ni con el título del mismo. El carnet era para pertenecer al sindicato del espectáculo y figurar como profesional. No se podía trabajar sin carnet. (Tona Radely, 25 de abril, 2013)

También se definen conceptos como "bolos", "plaza fija", etc., y se establecen horarios, duración y retribuciones de las jornadas, ensayos, descansos y vacaciones (BOE nº 194 14/08/1972. A14887-14899).

El 16 de diciembre de 1974, una asamblea de actores plantea el conflicto colectivo con reivindicaciones como el cobro de los ensayos, una función única diaria, día de descanso, pagas extraordinarias o el cobro de sueldos incluso cuando se suspendiera el espectáculo; también denunciaban el incumplimiento de la Ordenanza Laboral de Teatro, Circo y Variedades de 1972 por la casi totalidad de la

parte empresarial. Los actores eligieron para las negociaciones a un grupo de representantes, la famosa “comisión de los once”²⁵³ que se saltó la obligada intermediación y representación oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo, presidido en aquel momento por Jaime Campmany. Así lo recogía Pilar Moreno en un reportaje titulado “La situación laboral de los actores” en la edición del 18 de enero de 1975, del ABC:

El conflicto colectivo planteado por los actores madrileños sigue su curso. El incumplimiento por parte de los empresarios de la Ordenanza Laboral vigente es, a juicio de la mayoría de los actores, la principal causa que originó el conflicto. La parte empresarial no ha aceptado hasta el momento esta fórmula legal, inclinándose por la más moderada de convenio amistoso. Los actores, en la última asamblea celebrada en el Sindicato, han resuelto seguir el trámite de conflicto legal como la mejor vía para conseguir las reivindicaciones que consideran justas, sin descartar en absoluto el diálogo conjunto, actores y empresarios, siempre que éste no interrumpa el procedimiento legal. En la encuesta que publicamos a continuación, un grupo de actores y empresarios responden a las siguientes preguntas: ¿Considera necesaria la creación de una Asociación Nacional de Actores en España? ¿Qué opina de la petición de convenio colectivo por parte de los actores? (Moreno, 1975).

La falta de acuerdo en las negociaciones provocó el inicio de una huelga, el día 4 de febrero de 1975, a la que se sumaron directores, bailarines, etc., permaneciendo cerrados la mayoría de los teatros de Madrid esa misma noche. Además se suspendieron ensayos de cine y de televisión. Dos días después paró todo el teatro en Barcelona. A los cuatro días se extendió a nivel nacional, y se recibieron comunicados de solidaridad de asociaciones de profesionales de treinta y ocho países (“La huelga de los actores — Teatro.es,” 1975)²⁵⁴.

En la edición de la mañana del jueves 6 de febrero de 1975, en la página 65 de ABC, y bajo el título “Continúa el paro de actores en Madrid”, se informa sobre la persistencia de la protesta de los artistas en la capital de España, así como de las reuniones de la comisión propuesta por ellos con los representantes de los Sindicatos Provincial y Nacional del espectáculo, Campmany y Martínez Emperador.

²⁵³ J. Margallo, Vicente Cuesta, Jesús Sastre, Luis Prendes, Pedro del Río, Alberto Alonso, Jaime Blanch, José María Escuer, José María Roderó, Gloria Berrocal y Lola Gaos.

²⁵⁴ Ver el libro *El espectáculo de la huelga. La huelga del espectáculo*.

Continuó ayer, por segundo día consecutivo, la huelga de actores de teatro de Madrid, con lo que ninguno de estos locales pudo celebrar sus sesiones habituales; de la treintena aproximada de teatros (incluidos los café- teatros) existentes en la capital, 10 de ellos no ofrecieron ayer representaciones, por descanso de las respectivas compañías. La postura de los actores obedece al no reconocimiento, por las autoridades sindicales, de una Comisión representativa elegida por los propios interesados, en una Asamblea celebrada el 15 de diciembre pasado, para que intervenga con voz y voto en las próximas deliberaciones del convenio colectivo. Esta Comisión la integran los 11 actores siguientes: Juan Margallo, Vicente Cuesta, Lola Gaos, Jesús Sastre, Luis Prendes. Pedro del Río. Alberto Alonso, Jaime Blanch, José María Rodero, José María Escuer y Gloria Berrocal (ABC (Madrid) - 06/02/1975, p. 65).

En 1976, en la Ley de Relaciones Laborales art. 31, el trabajo de los artistas se prevé como relación laboral especial y no se desarrolla hasta el Decreto 1435/1985 donde se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos (BOE número 194, miércoles 14 de agosto de 1985).

Ya en 1977, en la publicación del Libro Blanco de Seguridad Social (pág. 181, 198, 204) se destaca la escasa dimensión de este colectivo con 20.617 cotizantes, realidad que hace insistir en integrarlos al Régimen General. En 1986, antes de la integración, la situación había empeorado en el número de cotizantes, 15.236.

Cabe destacar la movilización de los artistas para que esta propuesta se transformara en realidad. En 1985 los profesionales del sector se reúnen en asambleas para reivindicar sus derechos²⁵⁵. De esta movilización salen las primeras propuestas y la necesidad de agruparse en ciertos campos como la Danza cuyos profesionales estaban dispersos y deseaban defender sus derechos laborales, artísticos, culturales, profesionales y sociales.²⁵⁶ También se crea la llamada Comisión de los doce para defender esa integración laboral y judicial.

La integración del colectivo de los artistas en el Régimen General de la Seguridad Social no se hizo sin dificultades. En un momento inicial, se presentó el 31 de enero de 1986 al Consejo de Ministros un proyecto de Decreto-Ley que apostaba por su inclusión en el RETA (Régimen Especial de Trabajadores

²⁵⁵ Véase anexo número 12.

²⁵⁶ Véase anexo número 10.

Autónomos), opción no apoyada por los artistas. Este colectivo, a través de una comisión delegada, conocida en su momento como la Comisión de los Doce, dirigió un escrito al entonces Ministerio de Trabajo y Seguridad Social reivindicando su condición de trabajadores por cuenta ajena y, en consecuencia, su encuadramiento en el Régimen General.

La Asamblea de actores, bailarinas y músicos con la adhesión de la Associació d'actors professionals de Catalunya, reunida el 16 de febrero de 1986 en la sala Olimpia de Madrid, ante las informaciones aparecidas en la Prensa diaria del día 15, donde el sindicato UGT se arroga una representatividad que no le corresponde en el seno de esta profesión, y sin perjuicio de que, como central sindical representativa de un amplio sector del mundo laboral, pueda pactar, negociar y entrevistarse con la Administración pública en el caso que nos afecta, acuerda: 1º Desmentir que se haya llegado a ningún tipo de negociación definitiva sobre el tema de la regulación laboral pertinente que nos afecta. 2º Que los únicos representantes para negociar el tema de la Seguridad Social sin que su eficacia sea limitada es la comisión de los doce, representativa de toda la profesión y elegida por la asamblea democráticamente. 3º Desautorizar a partir de la fecha todas las comunicaciones e informaciones referidas a la problemática de la profesión de los actores tanto laborales como asociativas que no emanen de la propia asamblea a través de sus órganos democráticamente elegidos. A este respecto, la asamblea decide constituir un órgano representativo de divulgación e información. Madrid, 16 de febrero de 1986". Este comunicado se enviará al ministro de Trabajo, Joaquín Almunia.

Los abogados asesores, Ignacio Montejo y Cristina Almeida, dieron lectura a los acuerdos de la Comisión de Trabajo para establecer unas bases mínimas de integración de los artistas en el régimen general de la Seguridad Social y se corrigieron algunos matices (El País, 17 de febrero, 1986).

A pesar de la inserción de los artistas en el Régimen General, los profesionales del sector encuentran puntos discordantes como el apartado sobre la jubilación (años cotizados y edad de derecho). Así, los abogados representantes de la Comisión de los doce, se reúnen con el Secretario General de la Seguridad Social, Luis García de Blas, y el Director del Régimen jurídico, José Antonio Panizo (ABC 20/02/1986, pág. 081).

El objetivo de la integración se logra en la Ley 26/1985 en su disposición adicional segunda, cumpliéndose en el Real Decreto 2621/ 1986 desarrollado en la Orden del 20 de julio de 1987, Desarrolla Real Decreto 24-12-1986, de integración en el Régimen General de los Especiales de Trabajadores Ferroviarios, Jugadores

Profesionales de Fútbol, Representantes de Comercio, Artistas y Toreros y del de Escritores de Libros en el de Trabajadores por Cuenta Propia o Autónomos (BOE, 31 de julio de 1987) («Ministerio de Empleo y Seguridad Social: Índice cronológico de Legislación», s. f.).

Como conclusión, se puede exponer que en estos cincuenta años son innumerables los cambios culturales, sociales, económicos y de otra índole, que han incidido en la relación laboral de este sector artístico y, por tanto, surge el planteamiento sobre si las regulaciones laborales han estado a la altura de las exigencias de la realidad.

2. 3. 4. Tipología de compañías de Danza Española

La tipología de las formaciones, grupos o compañías se establece en base a diferentes aspectos: número de integrantes, tipo de repertorio, temporalidad de los contratos, etc.

Como se ha apuntado anteriormente, en las época acotada, a las compañías de Danza Española se les denominaba generalmente bajo el término “Ballet Español” utilizando el término “compañía”, si acaso, exclusivamente para denominar los grupos/ballets de gran formato. Se diferencian de los ballets flamencos y de los cuadros flamencos, como su nombre indica, en que utilizan los diferentes lenguajes coreográficos que conforman la Danza Española, frente a aquellos que utilizan exclusivamente el lenguaje coreográfico del flamenco.

Atendiendo al numero de integrantes de dichas compañías se pueden establecer las siguientes categorías: figuras, parejas, tríos, y los de pequeño (de cuatro a ocho), mediano (de nueve a dieciocho) y gran formato (a partir de dieciocho) cuyos números de integrantes se ha dado a modo orientativo, pues los límites no están totalmente esclarecidos en el entorno profesional, en el que se establecían dos categorías: los “pequeños” y los “grandes”. Lógicamente el tipo de formato del ballet va a ajustarse a un cierto tipo de espacio escénico y va a incidir en las posibilidades coreográficas espaciales, estructura del ballet, tipo de espectáculo, repertorio y tratamiento coreográfico.

Las compañías de gran formato, por lo general, actuaban en teatros, auditorios o espacios escénicos grandes. Generalmente realizaban espectáculos netamente dancísticos ballets con o sin argumento, o tipo suite. Podemos citar como ejemplos de este tipo de compañías, los ballets de Antonio “el bailarín”, el de Maria Rosa, Antología, o el Ballet Nacional de España

Según la temporalidad de la compañía se podía considerar la formación estable y la formación variable. La formación estable corresponde a aquellas compañías cuyo desarrollo laboral tenía una continuidad a largo plazo en el tiempo, es decir, realizaban temporadas estables, como por ejemplo los ballets de Silvia Ivars, Los Goyescos, Miguel Prada, etc. La formación variable corresponde a aquellas compañías cuyas temporadas no eran estables ni tenían una continuidad en el tiempo, es decir sus trayectorias profesionales no eran lineales ni uniformes, por lo que solían presentar gran movilidad de sus integrantes.

En la trayectoria vital de un ballet español se podían considerar las etapas: inicio, expansión, apogeo y declive.

Dado nuestro objeto de estudio, las características de los ballets de pequeño formato se van a tratar de forma más desarrollada en el siguiente apartado.

2. 3. 5. Ballets de Clásico Español: compañías de pequeño formato representativas del oficio artístico de la Danza Española escénica

Los ballets españoles de pequeño formato supusieron el volumen cuantitativo más significativo del desarrollo de la Danza Española en el periodo acotado. Hay que considerar que el reducido número de integrantes repercutía en la oferta laboral, pues por una parte suponía una versatilidad en cuanto a la posible adaptación a diferentes espacios escénicos; por otra, una ventaja económica frente a las compañías de gran formato. Así disfrutaron de una continuidad laboral

La composición de estas compañías, aunque generalmente correspondía a la de pequeño formato, en muchas ocasiones tenían que ampliarse a mediano formato, por requerimientos de algunos contratos.

Cabe volver a reseñar la diferencia entre ballets/compañía a cuyo frente va una figura de la Danza Española cuyo planteamiento coreográfico gira alrededor de ella, y los ballets/compañía cuyo planteamiento coreográfico es más coral y su identidad se la confiere la dirección responsable de su “sello” estilístico. Esta diferencia se observa en los ejemplos que hemos seleccionado como representativos: en los ballets de Pacita Tomás y Tona Radely recaía sobre ellas, principalmente sobre su interpretación artística; el peso del Ballet de Silvia Ivars, que era la directora, recaía sobre la imagen del grupo como un todo.

Sus características van a estar en cierto modo determinadas por el número de integrantes, los espacios escénicos en los que se van a desarrollar y los tipos de espectáculos en los que se integran. El glamour de las salas de fiesta, los casinos y lujosos hoteles requieren ante todo un espectáculo de danza que llame la atención de los sentidos, que impresione, factor que va a influir tanto en la selección del repertorio (buscando lo más representativo, expresivo y de mayor fuerza de la Danza Española) y tratamiento coreográfico, así como en la estética y riqueza del vestuario.

2. 3. 5. 1. Repertorio. Programa

Una de las características más importantes de estas compañías era que ofrecían una imagen global de la Danza Española, mostrando en un mismo espectáculo los cuatro estilos de la misma: escuela bolera, folclore, clásico español/ danza estilizada y flamenco. El término ballet español/ ballet de clásico español hace referencia tanto al tipo de repertorio que llevaban (música clásica española) como al tratamiento coreográfico, inspirado en la influencia que dejaron los Ballets Russes de Diaguilev, recogido por Antonia Merced “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita”, y posteriormente Pilar López.

El programa generalmente se conformaba a modo de suite de diferentes bailes independientes correspondientes a fragmentos de óperas (por ejemplo *La vida Breve o Carmen*), zarzuelas (*La Revoltosa*, *Gigantes y Cabezudos*), ballets (*El sombrero de tres picos*) o coreografías de piezas musicales independientes. Generalmente se dividía en dos partes: la primera que agrupaba la escuela bolera,

el folclore y el clásico español, y una segunda parte dedicada al flamenco muchas veces acompañado de guitarrista y cantaor. Según que ballets focalizaban más su interpretación en el clásico español o en el flamenco.

En cuanto al repertorio musical utilizado para las coreografías se acude básicamente a los clásicos nacionalistas Falla, Albéniz, Turina, Granados, Sarasate, Bretón, Guridi, Sorozabal, Rodrigo, Halffter, entre otros, o compositores extranjeros como por ejemplo Ravel, Bizet, Chabrier o Rimsky Korsakov. La música en una primera época, en la década de los 50, se interpretaba en directo, motivo por el cual el ballet debía llevar sus propias partituras. En la década de los sesenta se inició la utilización de las grabaciones.

El tratamiento coreográfico, se caracterizaba, por seguir una estructura compuesta por partes correspondientes a solos, parejas, tríos y grupo. Se buscaba una imagen uniforme en el cuerpo de baile a nivel formal y estilístico, y en consecuencia una limpieza en actitudes y movimientos a nivel técnico. Utilizaban los diferentes lenguajes coreográficos de las cuatro formas de la Danza Española.

Si bien en el repertorio habitual de los diferentes ballets se coincidía en la selección de ciertas piezas musicales²⁵⁷, en cuanto a las características estilísticas, se daban semejanzas y diferencias: matizaciones en las características formales de las actitudes del cuerpo (como por ejemplo la colocación más o menos abierta en las posiciones de los brazos, la utilización del quiebro, etc.), preferencias en utilización del vocabulario, tendencias sintácticas, agógica y dinámica del movimiento, estilo del vestuario, calidad técnica, puesta en escena, etc. Creemos interesante puntualizar cómo sobre la base de una misma pieza musical diferentes ballets “montaban”²⁵⁸ las coreografías con lenguajes diferentes; así por ejemplo España de Chabrier estaba coreografiada con el lenguaje del clásico español en el ballet de Juan Rebelle, mientras que en el de Miguel Prada lo estaba con el lenguaje del folclore aragonés.

²⁵⁷ Se puede observar en los repertorios de los ejemplos seleccionados.

²⁵⁸ El término “montar” era muy utilizado para referirse al concepto coreografiar, haciendo referencia al montaje coreográfico, a la construcción coreográfica sobre la estructura y temática de una música, o sobre la estructura coreográfica de un palo de flamenco. Así se utilizaba por ejemplo la expresión “montar Asturias de Albéniz”, o “montar unas alegrías”.

2. 3. 5. 2. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos

Los ballets de clásico español desarrollaban su trabajo en un amplio abanico de espacios escénicos: salas de fiestas, casinos, teatros, auditorios, plazas de toros, parques de atracciones, televisión, hoteles, etc., tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Dada la gran oferta de trabajo que proporcionaban las salas de fiestas, había ballets que preferían este espacio escénico, sobre todo por el tipo de contrato de larga temporada que suponían, por lo que se les ha asociado preferentemente a este espacio, adquiriendo en muchas ocasiones el apelativo de “ballet de sala de fiesta”.

Estaban integrados en espectáculos no netamente dancísticos, de los que podemos destacar, en base a su importancia como fuente laboral, los espectáculos folclóricos (durante las décadas de los cuarenta y de los cincuenta) y los de variedades en las salas de fiestas (desde la década de los cincuenta hasta la de los noventa). De esta forma, en su entorno laboral se relacionaban con artistas nacionales e internacionales y de diferentes géneros artísticos escénicos, que suponían un enriquecimiento a nivel personal y profesional.

2. 3. 5. 3. Vestuario

La importancia que se da al vestuario de los ballets de clásico español, es una característica común de la puesta en escena de algunos directores artísticos en un tiempo determinado de la Danza Española.

La estética del vestuario se basa en la estética de cada forma de la Danza Española y en la diferenciación hombre-mujer, básicamente. No podemos olvidar que el traje puede considerarse como una acumulación de estratos correspondientes a la evolución del imaginario social, con una fuerte carga simbólica y reflejo del bipolo tradición-moda.

Ya se ha expuesto que un elemento importante de la Danza Española, portador de información acerca de la época, el estilo, la personalidad e incluso la categoría de la obra que se nos proyecta, es el vestuario. Pero en la época a la que nos referimos, también era indicador de la categoría de la compañía o ballet

correspondiente. En este sentido, dentro del ámbito profesional así se consideraba, estableciéndose la relación ballet de calidad-vestuario de calidad. Silvia Ivars nos confirma esta relación a través del consejo profesional que tuvo en los inicios de su ballet:

Pepe y Esmeralda nos hablaron de Ballester... nos dijeron “vosotros tenéis que vestir bien”. No se me olvidará en la vida. “sois un ballet muy bueno y os tenéis que vestir mejor” (Silvia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

El vestuario a lo largo de la época tratada experimenta una transformación dando lugar a una evolución en la moda. A través del análisis de la imágenes fotográficas y documentos audiovisuales, se pueden observar etapas claramente diferenciadas por las características del vestuario femenino y masculino. Estuvieron sujetos a las imposiciones de la moda: el largo del vestido femenino, profusión de los volantes, utilización del cancan, tipos de adornos del cuerpo, tipo de tejidos, etc. Por ejemplo con respecto a los pantalones del bailarín Alicia nos expone: *Hubo una época que se llevaban de pata de elefante; otra época que se llevaban un poquito mas estrechos.* (Alicia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011)

Podemos citar como importantes figurinistas Vicente Viudes, Andrés Anguiano, Joaquín Esparza, Víctor M^a Corteso y Vitorina Durán. En la confección, Vargas (que cosía el vestuario de hombre a Greco, Pilar López, etc), González (sobre todo para el vestuario de hombre), Rafael Ballester (tanto para mujer como para hombre), Redondo (sobre todo en la realización de las batas de cola), Encarnación y Anita²⁵⁹.

Entre los factores que influían en el diseño y confección del vestuario podemos apuntar a:

- La funcionalidad para los cambios rápidos. El número de integrantes influye en la adaptación de los trajes para posibilitar los cambios rápidos entre dos bailes (a veces inferior a 30 segundos), por lo que trajes formados por varias piezas como los

²⁵⁹ Resulta curioso, cómo en las entrevistas, se alude a las modistas por el nombre de pila y a los sastres y modistos por el apellido.

propios del folkllore o la escuela bolera se transforman en una sola pieza y con cierre de cremallera, simulando la posible botonadura.

- La búsqueda de larga duración (tipo de tejidos, trajes forrados, etc).
- Su protagonismo en el movimiento, en la coreografía. Por ejemplo, la falda es un elemento más a considerar al montar la coreografía, posee su protagonismo en la misma (Imagen nº 579)
- La estética de moda (en danza y en la sociedad). La evolución en la imagen estética del vestuario denotaba una evolución del propio ballet.
- El reflejo de cada estilo de Danza Española.
- La espectacularidad, es decir aunque se sigue una línea estilizada, se recarga de pedrería, buscando el glamour, el lujo y la elegancia.²⁶⁰

Elementos externos como el mantón²⁶¹, el capote, el sombreo, el bastón o el abanico también tienen su protagonismo, tanto en la estética como en la creación coreográfica.

Es interesante destacar que este tipo de vestuario, dadas sus características de peso, dimensiones, tipos de tela y confección, podía utilizarse ya que generalmente los contratos eran de larga duración (y por tal motivo no sufrían desplazamientos continuos) y las dimensiones de los espacios escénicos lo permitían (por ejemplo, el vuelo de algunos trajes de mujer miden mas de 6 metros de circunferencia, y el uso de la bata de cola).

2. 3. 5. 4. Contratos

En relación a la temporalidad de los contratos, dado que su principal fuente laboral la constituían las salas de fiestas, éstos solían ser de larga duración llegando

²⁶⁰ Véase por ejemplo las imágenes nº 582, 583, 584, 585, 594 y 595 correspondientes trajes de clásico español de mujer del vestuario de Miguel Prada.

²⁶¹ La importancia del mantón se refleja en la diversidad que tenían de los mismos para los diferentes bailes. Por ejemplo véase las imágenes nº 600, 601 y 602, correspondientes al vestuario de Miguel Prada.

a tener carácter anual, a veces sin día de descanso. En menores ocasiones se daban contratos de corta duración (semanas) o de galas sueltas como por ejemplo correspondientes a actuaciones en fiestas privadas (políticos, artistas, monarquías, etc), teatros, programas de televisión, etc.

Los contratos de los bailarines²⁶² se firmaban directamente con la empresa que gestionaba el espacio escénico, ya que estos ballets, normalmente, estaban integrados junto a otros géneros escénicos dentro de una misma producción. De forma paralela se mantenía un contrato privado con el director del ballet/compañía.

A nivel nacional, para los ballets de clásico español de pequeño formato, o incluso mediano formato, la oferta laboral se concentró principalmente en los espectáculos folclóricos, en el periodo comprendido entre 1940-1960, y en los espectáculos de variedades en las salas de fiestas en el periodo comprendido entre 1950-1990. La televisión y el cine también supusieron una importante fuente de trabajo.

A nivel internacional, y siguiendo con este sector profesional de los ballets de español de pequeño formato, la oferta se centraba también en espectáculos de variedades (principalmente en salas de fiestas, casinos, music-hall, cabarets, ferias de turismo) y, de forma menos generalizada, en teatros. De forma paralela a estos contratos, aprovechando la estancia, se realizaban actuaciones en Televisión²⁶³.

Cabe apuntar, en cuanto al desarrollo de la Danza Española escénica en el ámbito internacional, que a veces, bajo el prejuicio de que el desarrollo del trabajo en el extranjero se asociaba a una mayor calidad artística, se ha otorgado diferente consideración y valoración a los ballets y figuras en relación a dicho factor. Como en cualquier otra profesión, la principal causa de salir al extranjero a trabajar reside en las mejores condiciones laborales ofertadas –nivel económico, valoración artística,

²⁶² En la década de los 80, recordemos que los bailarines, junto con el colectivo de actores, reclamaron el cambio del régimen especial de artistas al régimen general.

²⁶³ Se puede observar en la trayectoria del Ballet de Silvia Ivars.

tipos de escenarios, público, etc.- que las que se dan en el ámbito nacional. En este sentido Pilar y Lidia Sanclemente, y Ana Alvajar²⁶⁴ exponen:

No es que queramos salir. Pero es la única solución. Si aquí se cotizara el ballet español un poquito más, solamente un poquito más, no saldríamos... Allí estamos frente un público que muy entendido que valora mucho la particularidad de nuestro baile. De esto es consciente también la empresa, y de ahí que se nos trate fabulosamente. Siempre se nos pide nuestra opinión, por ejemplo para saber el estado de la pista. Si hace falta resina, la ponen inmediatamente. Si hay que quitar la cera, lo hacen con toda rapidez... Nos tienen en palmitos... Te pagan mucho mejor y encima te dan las gracias. Tienen una concepción distinta de lo que es un ballet español (Pilar Sanclemente, comunicación personal, en Orellana, 1978).

2. 3. 5. 5. Calidad técnica y artística de los bailarines

La diferenciación entre la técnica y la interpretación artística constituía una base conceptual muy clara para las generaciones de profesionales de la Danza Española contextualizados en la época que se estudia. Así mismo otro aspecto a considerar en la interpretación artística era la “personalidad” del artista, ya sea en su faceta interpretativa, como en la coreográfica.

¡Cuidado! La técnica hay que separarla de lo que es el arte. El arte va unido con la técnica... pero hay que unificar las dos cosas. La danza sin arte, por mucha técnica que se tenga, no hay nada. Hoy hay muy buenos bailarines y muy buenas bailarinas, pero muy pocos con personalidad. En mi época si había mucha personalidad dentro del baile: cada uno tenía su personalidad y todo el mundo sabía que “esto es de fulana, esto de zetana”. Cuando se montaba una coreografía, se sabía de quien era la coreografía. Hoy en día es igual: monte la coreografía quien la monte, todo el mundo es lo mismo porque todo el mundo se basa en la misma terminología, todo el mundo quiere hacer lo mismo... pero solo hay unas cuantas personalidades... Antes había muchas: Pilar López, Mariemma, María Rosa, Antonio, ..., había muchos, ...y te hablo de las grandes figuras, pero si entro ya en figuras, que aunque no tuvieran un ballet grande, eran tan figuras como las demás: Pacita Tomás, Tona Radely, Carmen Mota, Paco Ruiz,..., bueno, se me pueden olvidar muchas, pero pienso que cada una tenía su sello personal, que hoy en día eso no lo hay (José Gutiérrez, comunicación personal, 7 de mayo, 2008).

²⁶⁴ Entrevista a Pilar Sanclemente, Lidia Sanclemente y Ana Alvajar. Actuación en la sala de fiestas El Madrigal, de Benalmádena, Málaga, 1978. Reportaje periodístico de José Luis Orellana, fotografías de Rafael Díaz.

En este sentido, en cuanto a la importancia de la interpretación y la personalidad del bailarín, también Bejart desde su punto de vista como coreógrafo expresa:

En un ballet, lo más importante no es la coreografía sino el bailarín... Lo maravilloso es descubrir un intérprete, luego parir ese ser de uno mismo, de lo que se es profundamente, sin saberlo, de lo que la danza revela acerca de su verdadera personalidad... Al lado de esto, hacer pasos, bellos o nuevos... ¡tonterías! (Bejart, 2005, p. 13).

Las características de los ballets de Español de pequeño formato (el número reducido de bailarines, adaptación a la variedad de espacios escénicos y de espectáculos, repertorio de Danza Española, zapato y zapatilla, etc.) condiciona las exigencias técnicas y artísticas de los bailarines.

Como apunta Juan Mata realizando una breve comparación con el trabajo realizado en grandes compañías, y refiriéndose a ballets de pequeño formato como el de Silvia Ivars, que llevaba zapato y zapatilla, la preparación del bailarín, en general, tenía que ser más exhaustiva:

Tú en una gran compañía, incluso, bailas menos. Entonces, cuando tu sales de un ballet como el de Silvia Ivars, estás mucho más preparado para entrar precisamente en una gran compañía porque tú has bailado de todo. Luego entras en una gran compañía y como las piezas son mas largas o las intervenciones son menores para el cuerpo de baile pues no bailas tanta variedad, dependiendo ¿no?. Entonces yo creo que la preparación es, incluso, mucho más exhaustiva en este tipo de Ballet como el de Silvia. Tenías que bailar zapatilla, tenías que bailar zapato, tenías que bailar folclor. (Juan Mata, comunicación personal. 1 de marzo, 2014).

Por otra parte el tipo de vestuario también incidía en la necesidad de un dominio técnico específico.

En consecuencia a las características antes mencionadas, además de ser necesaria la preparación técnica e interpretativa, se requiere una resistencia física y emocional.

2. 3. 5. 6. Índices de calidad

Los índices de calidad del ballet se reflejan en los siguientes aspectos: calidad artística -técnica e interpretativa- de sus integrantes; tipo de repertorio y desarrollo

coreográfico; vestuario; tipo de espacios escénicos que demandaban su presencia; tipo de espectáculos; calidad de los artistas –nacionales e internacionales- de otros géneros con los que compartían escenario, etc. Por tanto dichos índices se pueden concretar en:

- Técnica/interpretación de las diferentes formas de la Danza Española.
- Artística-interpretativa personal y de grupo.
- Formación.
- Repertorio: el estilo, la música y la variedad.
- Vestuario: diseño, materiales, confección, estética.
- Profesionalidad: Continua formación, ensayos, organización en los camerinos, cuidado vestuario, escenario, imagen personal.
- Relaciones profesionales con otras disciplinas en el entorno escénico.
- Reconocimiento artístico o profesional.
- Tipo de espacio escénico donde se actúa.
- Imagen global escénica

En cuanto a las características formales y estilísticas de la Danza Española, se considera el seguimiento ortodoxo, el canon de la misma, la utilización de los distintos lenguajes coreográficos que la integran.

A nivel técnico se analizan los elementos de dificultad (giros, saltos, velocidad, zapateados, pasos, variaciones, etc.) la técnica de cada uno de los subgéneros; toque de castañuelas; colocación corporal; limpieza en la ejecución de pasos y movimientos grupales, etc.

En cuanto a la interpretación, se consideraran los aspectos: sentimiento, expresión, transmisión, aire, carácter, estilo,...

... porque el baile es tener aire, además del sentimiento y de la transmisión, pero el tener que bailar escuela bolera, estilizada, flamenco, es tener aire, aire para dárselo a esos estilos. Hay gente que tiene más aire para la escuela bolera, otros para el flamenco, otros a la danza estilizada. Pero ni puede ser todo el mundo “bolero,” ni puede ser todo el mundo “clásico español”, ni puede ser todo el mundo “flamenco”; y todo el mundo puede bailar todos esos estilos, siempre y cuando tengamos la técnica para bailarlos, podemos hacer una ejecución correcta de las cuatro modalidades que hay en la Danza Española (José Gutiérrez, comunicación personal, 7 de mayo, 2008).

Los intérpretes debían “traspasar la batería”, esto es, saber llegar al público.

2. 3. 5. 7. Incidencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española

Estos ballets supusieron la mayor parte del sector profesional de la Danza Española escénica, los representantes de la Danza Española escénica en tanto oficio artístico. Incidieron en el desarrollo de la Danza Española en varios niveles:

- Formativo. Por la propia dinámica de la profesión los bailarines completaban su formación en los ballets, adquiriendo el conocimiento que solo se puede adquirir a través de la praxis escénica.
- Desarrollo de la Danza Española escénica en cuanto generadores de nuevas compañías/ballets.
- Evolución de la Danza Española escénica en cuanto a su contribución en el establecimiento de tendencias estéticas, coreográficas, dinámicas de trabajo, etc.
- Difusión de la Danza Española a nivel nacional e internacional, y como consecuencia de parte de la cultura española.
- Transmisión de una imagen global de la riqueza y diversidad de la Danza Española, reflejo de la riqueza y diversidad de la cultura española.

2. 3. 5. 8. Desaparición paulatina de los ballets de Clásico Español

A partir de la década de los 80-90 comienza un periodo de decadencia para este tipo de ballets, siendo uno de los factores determinantes la reducción de los espacios escénicos –salas de fiestas– en los que desarrollaban preferentemente su profesión que comporta una serie de consecuencias en general:

- Desaparición paulatina de un gran número de este tipo de ballets.
- Tendencia a la reducción del número de integrantes en los ballets que siguen desarrollando su profesión en escenarios más reducidos.
- Recortes de estilos, decantándose hacia el flamenco.
- Deterioro de formas coreográficas, estética e indumentaria.

La desaparición de gran parte de este tipo de ballets ha generado como consecuencia una falta de visibilidad de la Danza Española escénica en su total diversidad.

CAPÍTULO III

Trayectorias profesionales representativas del oficio

Artístico de la Danza Española escénica

3. TRAYECTORIAS PROFESIONALES REPRESENTATIVAS DEL OFICIO ARTÍSTICO DE LA DANZA ESPAÑOLA ESCÉNICA

Como se ha expuesto en la introducción, y creemos oportuno recordar, se han tomado como ejemplos representativos las trayectorias profesionales de Pacita Tomás, Tona Radely y el Ballet de Silvia Ivars en primer término, y las de los Ballets españoles de Los Goyescos y de Miguel Prada, en base a las siguientes premisas fundamentales:

- Ser representativos de un sector profesional de la Danza Española escénica, en tanto oficio artístico, enmarcado temporalmente en la época propuesta.

- Servir como ejemplo de figuras y de pequeñas compañías de Danza Española que en dicha época tuvieron una gran relevancia, tanto por su trayectoria profesional y artística, como por su labor en la formación de nuevas generaciones de bailarines profesionales y profesores de Danza Española, y cuya labor no ha sido considerada ni reconocida en el discurso del desarrollo histórico de la misma, manteniéndose en lo que Concha Cruz²⁶⁵ denomina “el silencio de la Danza Española” (Concha Cruz, comunicación personal, 9 de marzo, 2015).

- Conformar un hilo conductor temporal y casuístico.

- Ser representativos del sector privado, es decir poseer una estructura empresarial privada sin apoyo de algún organismo oficial estatal.

Si bien los ejemplos seleccionados comparten denominadores comunes, también presentan características diferentes que nos ayudan a conformar una visión más amplia y enriquecedora sobre el oficio de la Danza Española escénica en la época acotada.

²⁶⁵ Concha Cruz es el nombre artístico de la bailarina de Danza Española Concepción Ibort, con cuya denominación iba anunciada cuando bailaba con Vicente Escudero, y que adopta al integrarse en el Ballet español “Cuarteto Español”, sustituyendo a Dorita Ortiz, junto a Carmen Segura, Antonio Marcos y Marcos Manuel.

Otro importante factor a considerar en esta elección, se concreta en que en el momento de iniciar la investigación, por ser figuras vivas, suponían una fuente de documentación primaria, es decir, testimonios vivos sobre los que sustentar el estudio de campo²⁶⁶.

En base a lo antedicho, y en relación a su protagonismo e incidencia en el desarrollo de la Danza Española, se han considerado aspectos pertenecientes a dos niveles: Nivel escénico (trayectoria profesional-repertorio-calidad artística) y nivel formativo (entorno escénico-entorno académico).

En la siguiente tabla se refleja de forma visual la línea de tiempo que abarcan las trayectorias profesionales representativas, observándose la continuidad temporal establecida entre las mismas y el tránsito generacional, propio del desarrollo del oficio artístico de la Danza Española.

TABLA 12. LÍNEA DE TIEMPO DE LAS TRAYECTORIAS PROFESIONALES DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS

Artistas	Década 1940	Década 1950	Década 1960	Década 1970	Década 1980	Década 1990	Década 2000
Tona Radely	1943		1970				
Pacita Tomás	1943			1974			
Silvia Ivars		1953				1993	
Los Goyescos			1966				2004
Miguel Prada				1969		1994	

Fuente: Elaboración propia

3. 1. Tona Radely

Tona Radely es el nombre artístico de Antonia Rasche Delgado.

Como mi primer apellido es Rasche que es de origen austrohúngaro, mi padre pensó que no era un apellido apropiado para una bailarina de Danza Española y entonces hizo el anagrama tomando las primeras sílabas de cada apellido; Rasche, Delgado e Iscar, formando: Radely. Por tanto mi nombre artístico quedó como Tona Radely (Radely, Comunicación personal, 3 de Marzo, 2011).

Tona Radely nació en Madrid, el 22 de agosto en 1927, en el barrio de Chamberí. Su padre, Enrique Rasche de Iscar, nacido en Bilbao y criado en La

²⁶⁶ Consideramos fundamental y básico contar con el testimonio vivo, dado el estado de la cuestión en la literatura relacionada con el tema de investigación que, como ya se ha señalado, arroja muy escasas aportaciones.

Mancha, era profesor de la Escuela de Comercio de Madrid, Perito Mercantil, profesión que compagina con su estudio de fotografía industrial²⁶⁷. Su madre, Encarnación Delgado López, huérfana de padres, se crió con su abuela en Madrid y se casó a los 17 años con su marido, que tenía 32 años de edad. Tuvieron cinco hijos: la mayor, Encarnación, que muere al comenzar la guerra civil de España con 16 años, en Mazarrón; Enrique, que muere con 11 meses; María Teresa, Enriqueta Clotilde y Tona que es la menor. Durante la guerra civil se refugiaron en Murcia donde estudió el bachiller en el teatro Romea que lo habían acondicionado como instituto. Al finalizar la guerra regresaron a Madrid, y allí inició sus estudios de danza. A la edad de 15 años debutó como profesional en el espectáculo de M^a Paz. Como era costumbre en la época, la madre de Tona la acompañó en su trayectoria profesional.

En 1959 conoció al cantaor Juan Osuna con quién se casó y compartió el resto de su vida hasta el fallecimiento de éste en el año 2003.

En 1970 dejó su carrera artística, tomando como residencia Torremolinos (Málaga, España), donde se dedicó a la enseñanza de la Danza Española, implantando por primera vez la enseñanza de la misma en Málaga, con el objetivo de obtener el título oficial. En 1992, a causa de un accidente, por prescripción médica tuvo que abandonar totalmente la enseñanza, dejando tras de sí una labor muy importante en la formación de profesoras y profesionales de la Danza Española. Actualmente sigue viviendo en Torremolinos.

3. 1. 1. Formación

Para Tona Radely la formación como bailarina fue muy importante desde sus inicios:

Yo he venerado siempre a mis maestros, los buenos y los menos buenos, porque todos me aportaron algo... en unos prevalecía la técnica y en otros el estilo, el arte. Siempre me parecía que no sabía nada, por eso nunca dejé de tomar clases, incluso cuando trabajaba

²⁶⁷ Por dicho motivo es autor de una gran parte de las fotografías de Tona Radely, y tal vez sea la justificación por la cual Tona no aparece en los libros de fotografías sobre Ballet Español de Gyenes, de 1953 y 1956.

como bailarina profesional... Mi eslogan es “adoración a los maestros”, mi reverencia por los maestros...Se tenía mucho respeto por los profesores... Y por otra parte es muy importante respetar al alumno. Yo era feliz con las clases, estudiar, estudiar (Tona Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

Al término de la guerra civil española, en el año 1939, cuando regresa a Madrid desde Murcia, donde se había refugiado su familia durante la misma, inicia su formación. Se matricula²⁶⁸ en el Real Conservatorio de Música y Declamación, en la cátedra de “bailes folclóricos españoles”, recién creada. Las clases empezaron en los altos del teatro Alcázar²⁶⁹ en la calle Alcalá y la profesora era Laura Santelmo, y por tanto fue quien la inició en la Danza Española. En ese mismo año, con 12 años de edad, de forma simultánea empieza a tomar clases con Consuelo Palos Palitos, de la familia de los Aragón y con Carmelita Sevilla.

Pero tras finalizarse el primer curso, los estudios de danza se interrumpieron un año a causa de las reformas del edificio en el que se iba a instalar el conservatorio en la calle San Bernardo. Durante este año, en ese periodo de tiempo de espera en el conservatorio, como Tona quería seguir bailando, toma clase con otros maestros: flamenco con el maestro Román (que le montó la farruca La Gabriela la de los tufos²⁷⁰) y con Paquita Pagán (mujer del maestro Monreal, que tenía la academia en la calle Horno de la Mata, detrás de la Gran Vía); ballet clásico con Gerardo de Atienza; y gimnástica con Antonio Paso (en la calle Barbieri), *donde además de realizar los ejercicios de la gimnasia rítmica hacía otra barra de clásico.* (Radely, Comunicación personal. 9 de diciembre, 2011).

Tras este periodo, como Tona se sentía preparada para examinarse por libre en el conservatorio, su padre reclamó el derecho de su hija a realizar el examen correspondiente al 2º curso. A pesar de la inicial negativa de Laura Santelmo que consideraba que no estaba preparada (pues desconocía que había estado tomando clase con otros profesores), se creó un tribunal de examen formado por Laura

²⁶⁸ Para poder estudiar baile, Tona Radely se matricula y realiza los estudios de Perito Mercantil por libre, condición impuesta por su padre.

²⁶⁹ Comenta cómo se acuerda que vió allí actuar a la compañía de Concha Piquer, que llevaba como primera bailarina a Mª Paz (Tona Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

²⁷⁰ Esta farruca la bailaba Tona en el Centro Segoviano, que estaba detrás del Alcazar en la calle Arlabán.

Santelmo (profesora de danza), Fernando Fernández de Córdoba (profesor de lectura y métrica) y Ana Martos (profesora de Declamación). Aprobó con sobresaliente por unanimidad. Tras este hecho siguió estudiando en el conservatorio.

Al reanudarse las clases de danza en el conservatorio y Tona Radely a pesar de tener 2º aprobado con sobresaliente, dado que todavía no existía 3º, tiene que adaptarse al resto del grupo de alumnas²⁷¹. En este curso ya se incorporan como profesores Pilar Monterde de baile regional y Antonio Paso²⁷² en gimnástica. Como pianista, Barrenechea.

Laura Santelmo daba toda la danza española. la castañuela, el braceo, la sensibilización, el arte, ...todo; mi gran maestra, de las muchas que he tenido. Laura Santelmo me hizo mis brazos. Ella tenía unos brazos y unas castañuelas muy bonitos. Pilar Monterde nos daba la clase de regional, pues era de Coros y Danzas. Antonio Paso nos daba la barra y ejercicios de gimnasia. Eran cinco cursos (Tona Radely, comunicación personal. 31 de marzo, 2011).

En 1944, a los 16 años obtiene el título oficial de Danza Española, con sobresaliente en todos los cursos, siendo la primera promoción de tituladas de Danza Española (Imágenes nº 1 y 2). *Eran cinco años, cinco cursos (...). En realidad yo hice seis, puesto que por las circunstancias que te he explicado repetí segundo curso. Pero no saqué nunca el título hasta que puse la escuela* (Tona Radely, comunicación personal. 31 de marzo, 2011).

Del conservatorio y de Laura Santelmo, Tona manifiesta:

De Laura Santelmo, puedo decir que saqué además de los brazos y las castañuelas, la cualidad de dar importancia, clase, al baile, es decir, de convertirlo en arte, independientemente de la técnica. Ella te imprimía algo especial, tenía el secreto de la estética, del arte, del sentimiento; quería alejarse de la vulgaridad, “era exquisita”. Las castañuelas y los brazos eran únicos... Doña Laura tenía esa cosa “aristocrática” ...Entrábamos de puntillas y le hacíamos una reverencia. Las clases eran de una rectitud y una disciplina impresionante. Laura Santelmo me

²⁷¹ Tona comenta cómo se convirtió en auxiliar de Laura Santelmo, que decía en la clase: *como Tona, como Tona* (Tona Radely, comunicación personal. 31 de marzo, 2011).

²⁷² Cuando Tona abre su estudio, acude a Antonio Paso, que entonces estaba en la calle Fuencarral, para que le monte unas tablas de ejercicios, para aplicarlas a sus clases (Tona Radely, comunicación personal. 31 de marzo 2011).

hizo mis brazos²⁷³... como técnica, la de su época, pero tenía unos brazos y unas castañuelas muy bonitos.... Laura Santelmo era sobre todo una artista. Fijate, con su técnica dio un concierto de 14 bailes y la gente aclamándola. Pero en cuestión de brazos y los palillos y era tan exquisita que en las coreografías no había nada ordinario, era extraordinario. Nos tenía mucho tiempo trabajando los brazos y las castañuelas. Además yo tomé clases particulares en su estudio en la calle Libertad (Tona Radely, comunicación personal. 9 de diciembre, 2011).

Durante el periodo del conservatorio Tona Radely compaginaba la formación oficial con la privada, con otros profesores y maestros. Estudia Ballet Clásico con Gerardo de Atienza en la calle Pontejos, número 2:

Laura y Gerardo me hacían disfrutar del momento parado. ¡He respetado tanto un momento, una chispa! Laura era “pequeña” como la Danza Española en esa época y Gerardo era “amplitud”. Gerardo me decía “tú eres la luz”, dio un giro a mi Danza del fuego sin quitar el carácter ni los brazos ni los palillos de Laura. Bueno a todos mis bailes. Gerardo era la plasticidad, engrandecía los bailes (Tona Radely, comunicación personal. 31 de marzo, 2011).

De forma simultánea a los estudios de danza, realiza la carrera de Declamación²⁷⁴, para dar gusto a su madre, estudios que, desde su punto de vista, resultaron de mucha importancia en la interpretación de la Danza Española (Radely, comunicación personal. mayo, 2011). Comprendía tres cursos. Estudia las asignaturas: “Literatura y Métrica” con Gregorio Sánchez Puertas; Caracterización e indumentaria con Manuel Comba (figurinista de los teatros Español y María Guerrero); “Declamación” con Ana Martos²⁷⁵ (que ella había elegido entre Carmen Seco y Pedro Chicote); y “Lectura expresiva” con Fernando Fernández de Córdoba. Como obtiene sobresaliente²⁷⁶ (superando a sus compañeros entre los que estaba

²⁷³ Respecto a la importancia que daba Laura Santelmo a los brazos, Tona nos relata: *En la presentación Laura Santelmo me dijo: “levanta esos brazos... ¡qué buena bailarina va a salir de este conservatorio!”* (Tona Radely, Comunicación personal. 31 de marzo, 2011).

²⁷⁴ Cuando se matricula de segundo de Danza, se matricula en primero de Declamación.

²⁷⁵ Tona conoció a Ana Martos en casa de Laura Santelmo, con motivo de una reunión en la que Tona bailó para sus invitados. Este encuentro motivó que la eligiera como profesora de declamación.

²⁷⁶ En tercero interpreta escenas de La Santa Virreina y el poema Viático, ambos de José M^a Pemán.

Miguel Narros) se presenta a premio de carrera, gracias al cual puede optar al premio Lucrecia Arana de declamación²⁷⁷, que obtiene en 1945 (Imágenes nº 3 y 4).

Con respecto a la influencia de los estudios de declamación en la interpretación de la Danza Española, Tona Radely comenta:

Los estudios de declamación han favorecido mi interpretación en la Danza Española, el carácter de cada baile, que das más fácilmente cuando tienes nociones de arte dramático, cuando puedes encarnar diferentes personajes (Tona Radely, comunicación personal, 9 de diciembre, 2011).

Esta interpretación se refleja en las críticas: *esa muchacha también baila con la cara*, haciendo referencia a su interpretación en *El Amor Brujo* de Falla (Tona Radely, archivo personal).

La inquietud que caracteriza a Tona Radely por su continua formación, conlleva que además de realizar sus estudios oficiales de danza en el conservatorio, tome clases con diferentes profesores, por lo que para sufragar el coste económico que suponía se pone a dar clases de baile a domicilio²⁷⁸.

Mantiene su formación de forma continua simultaneándola con su etapa artística. Incluso cuando abre su propio estudio de Danza vuelve a tomar clase con Luisa Pericet para transmitir a sus alumnas la escuela bolera con el máximo rigor.

3. 1. 1. 1. Danza Clásica

En Danza Clásica, el primer profesor con quien toma clase es Gerardo De Atienza²⁷⁹, como se ha expuesto anteriormente, y quien la influye más decisivamente en el proceso de estilización y tratamiento coreográfico espacial del baile. También toma clase con: Anita Acosta (alumna de Gerardo de Atienza que daba clases en el Liceo francés); Karen Taft, y su ayudante Cristina, que le gustaba mucho, en la calle Libertad; en Amor de Dios con Granero (clases particulares con él

²⁷⁷ El premio fue instituido en memoria de la artista Lucrecia Arana, cuya placa fue modelada por el escultor Mariano Benlliure, y se concedió por primera vez en el conservatorio de Música y Declamación en el año 1930.

²⁷⁸ Véase el apartado dedicado a la trayectoria profesional, especialmente en lo tocante a la etapa pedagógica.

²⁷⁹ En el estudio de Gerardo de Atienza coincide con M^a Paz con quién inicia su trayectoria profesional.

y luego en grupo) y con Héctor Zaraspe; en la calle Echegaray con Roberto (mediógrafo argentino, autor dramático de comedias, autor de *Coquelicón*) *tres horas a mi y mi ballet. Había barra, suelo y centro, y me influyó en la técnica del plié. que nos hizo trabajar mejor el salto, afianzando y aguantando el talón en el suelo* (Tona Radely, comunicación personal. 3 de marzo, 2011).

3. 1. 1. 2. Flamenco

Con Román, “la Quica”, Regla Ortega²⁸⁰, Paquita Pagán, Luisa Pericet, El Estampío²⁸¹, y, posteriormente, con Paco Fernández aprendió todos los palos del flamenco: alegrías, seguiriyas, soleares, farruca, tientos, polo, tangos, bulerías, etc.

Con la Quica -la mujer de Frasquillo- que tenía la escuela en la plaza de al lado del rastro, pero antes había yo dado clase en la calle Toledo en su casa que tendría yo doce o trece años, y le dijo a mi padre que solo tenía hora a las nueve de la mañana y allí estaba yo que salía ella con una guitarra. Con El Estampío estudiaban Pacita Tomás y Rosita Durán . De él ha salido el zapato de España, era muy riguroso. Estampío decía que Pacita era “La Macarrona” y yo “La Malena”. También estudié con Paquita Pagán que era la mujer de Monreal, que tenía la academia en calle Horno de la Mata, detrás de la Gran Vía, por la calle Desengaño. Estuve poco tiempo, un invierno. Nos daba flamenco pero a piano porque su marido, Monreal, la había adaptado. La clase era general pero se bailaba individualmente. Allí también daba clase Estampío que te ponía hasta una farruca con bata de cola. Por ello, Monreal adaptó los grupos de zapateado, así como la alegría de El Lamparilla y más bailes al piano. Con Regla Ortega aprendí expresión, pellizcos, brazos, era rica en arte, la llamaban “La pato”, porque era fea, pero cuando bailaba era una rosa. A veces la pedía que en lugar de darme clase me hablara del baile (Tona Radely, comunicación personal. 3 de marzo, 2011).

3. 1. 1. 3. Escuela Bolera. Luisa Pericet

Para formarse en Escuela Bolera y Danza Española fue a la escuela de los Pericet, en la calle Encomienda, en Embajadores.

Luisa me enseñó los acentos y el carácter, el espíritu. También me enseñó flamenco como la bamba, las marianas, alegrías, y otros bailes

²⁸⁰ Regla Ortega bailaba en los colmaos del Villa Rosa, con La Niña de los Peines, Pastora Pavón y otras, y por el día daba clase.

²⁸¹ A esta clase también asistían Magriñá, Ana Ricarda en la misma época que Tona. Elvira Lucena y Raquel Lucas (que estaban en el conservatorio), Pacita Tomás, Laura Alonso, Antoñita, entre otras (Tona Radely, comunicación personal. 3 de marzo, 2011).

académicos y folclore, además de la Escuela Bolera. Era la maestra, era quien corregía y quien te enseñaba a bailar (Tona Radely, comunicación personal, 28 de abril, 2011).

Tona, como muestra en sus manifestaciones, reincide siempre que cita a Luisa Pericet, en nombrarla como “mi maestra”²⁸² y a igual que Pacita Tomás recalca su labor en la formación de los profesionales de la Danza Española.

Respecto al desarrollo de la clase, ésta se estructuraba en tres bloques (Tona Radely, comunicación personal, 28 de abril, 2011):

1. Ejercicios de la barra clásica pero con los brazos en 5ª. Como 30 minutos (pie plano); flexiones (gran plie); Bateman tandi; Rondellan por tierra; Petit Bateman su de coupe; Petit Bateman con frape a la segunda; Destaques delante, a la segunda y atrás; Rodazanes hacia fuera y hacia dentro. Entre los ejercicios se hacían cambrés.

2. El centro de la Escuela Bolera: según la preparación se realizaba el número de grupos²⁸³.

3. Los bailes de repertorio. Repaso.

Cuando yo fui, la escuela la daba Conchita y los bailes los montaba Luisita. Al piano estaba Ángel, el hermano (el padre de Ángel y Eloy)²⁸⁴. El estudio estaba dividido en tres zonas: la barra, la zona donde se hacía la escuela y la zona donde se hacían las coreografías. Al final, cuando Luisita ya no daba clase porque había cerrado, nos daba clase solamente a mi, a Magriñá, que venía desde Barcelona, y a Ana Ricarda, que venía desde Londres (Tona Radely, comunicación personal. 28 de abril, 2011).

3. 1.1. 4. Folclore

Además de la formación en folclore recibida en el conservatorio y por Luisa Pericet, y en las diferentes academias a las que había asistido, Tona Radely aprovechaba cualquier oportunidad para completarla, bien en Madrid, bien en las

²⁸² En su casa tiene varias fotos de Luisa Pericet enmarcadas, hecho que refleja el respeto y el cariño hacia ella.

²⁸³ Véase el anexo número 5, dedicado al Cuadernillo de Escuela Bolera.

²⁸⁴ Véase el árbol genealógico de la familia Pericet en VVAA (1992) *Encuentro Internacional La Escuela Bolera*, Madrid. p. 197

giras de los contratos. Así estudia diferentes formas de folclore: asturiano, gallego, aragonés y vasco.

Aprendí folclore en el conservatorio, pero aprovechaba cuando trabajaba en cualquier sitio de España para profundizar y aprender las raíces. Así, en Zaragoza, (bailando en el teatro Principal, en 1945), aprendí con dos alumnos de Zapata que venían al hotel y allí me enseñaron Antillón. Con Juanjo Linares estudié asturiano y gallego. Iba a darme clase a la calle Hermanos Miralles, en los estudios Calvo. Me daba clase particular: fandangos, xiringüelo, etc., y me decía que viera el aire, el carácter que imprimía a cada cosa. En San Sebastián – estando preparando el espectáculo de Merche Vázquez- Amunárriz me enseñó vasco. En Bilbao -cuando yo iba con Antonio Molina-, un bombero del teatro Arriaga me enseñó también vasco. Es muy curioso, porque los bailes eran un poco diferentes, según quién te los enseñara. Iba una hora antes de empezar la función en el teatro Arriaga (que fue cuando tuve una distensión en los gemelos, al aprender la espatadantza). Difiere mucho aprender con un profesor de San Sebastián y con uno de Bilbao. Aprendí Souletino, Reverencia, Espatadantza y Ariñari. Nunca estudié zorcico (Tona Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

Aunque era famosa por su interpretación de la jota, como se puede comprobar en todas sus críticas, para ahondar en el folclore aragonés, recibe clases particulares de Pedro Azorín²⁸⁵ para aprender más repertorio.

La actitud sobre la necesidad de una formación continua, se extiende a la importancia del ensayo, del entrenamiento:

Yo iba a ensayar al hall del teatro Lara porque conocía a su empresario Conrado Blanco; en el Calderón he ensayado hasta en el patio de butacas. Allí me llevaba una pianista, Doña Gloria. Podías contratar a los pianistas por horas igual que a los guitarristas. En casa contratábamos al guitarrista Gonzalo Ortega y ensayaba en casa y mi padre me corregía. Yo creía que si no ensayaba un día me desentrenaba. (Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

3. 1. 2. Trayectoria profesional. Etapa artística

En la trayectoria profesional de Tona Radely podemos distinguir la etapa artística y la etapa pedagógica.

²⁸⁵ Tona Radely nos comenta que Pedro Azorín le dijo un día, que decidió dedicarse a la jota de forma profesional cuando la vio bailar en el teatro Calderón, en el espectáculo con Antofñita Moreno, donde la comentó: *tú eres la mejor joter* (Radely, comunicación personal, 31 de marzo, 2011).

Su trayectoria como bailarina profesional se desarrolla desde 1943 hasta 1970 y como profesora de Danza Española desde 1970 hasta 1992 en su propio estudio.

Tona Radely desarrolla su trayectoria profesional en diferentes tipos de espectáculos y diversos espacios escénicos. Desde sus inicios es considerada una figura de la Danza Española, integrándose en los espectáculos como bailarina solista.

Con el objetivo de reflejar la importancia y continuidad de su trayectoria profesional, proponemos realizar un recorrido cronológico.

3. 1. 2. 1. Galas Infantiles de Radio España. Actuaciones amateurs: 1940- 1942

Antes de dedicarse al mundo profesional, Tona Radely se inició en el ámbito escénico participando en diferentes espectáculos infantiles (1940-1942) (Imagen nº 5). Actúa con la compañía infantil del teatro Español representando diferentes cuentos y en las *Galas Infantiles de Radio España* (Centro de Documentación teatral INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

Entre José Luis Sertucha y su hija Carmelín nos dirigían la música, la interpretación y la danza. Era totalmente amateur aunque Doña Juli, la mujer de José Luis, nos repartía unas pastitas. El presentador era “El Mago Bondadoso” interpretado por Ángel Soler que era locutor de Radio España. Interpretábamos muchos cuentos: Barba Azul, Blanca Nieves, Mari Pepa en el país del Coco....En Navidades hacíamos un Santoral, obra mística que se interpretaba toda la pasión de Navidad cantada. Todos aprendimos a cantar. Con cada obra, o sea con cada cuento montado, estábamos varios meses. Interpretábamos los personajes de los cuentos. La modista era Encarnación, que era la modista del Teatro Español. Para Barba Azul nos hizo unos trajes que eran a modo de almohadones, cada uno en un tono; el mío era malva y plata. Las actuaciones eran los jueves y domingos a las cuatro de la tarde durante todo el invierno. El primer año fue en el teatro Español y el segundo en el teatro Fontalba²⁸⁶. Recuerdo que a las representaciones asistía la hija de Franco, Carmencita, y se sentaba en el palco de autoridades. Esto nos hacía mucha ilusión. Estos espectáculos los recuerdo con mucho cariño. Fueron mis inicios en el teatro. Como nuestro espectáculo era a

²⁸⁶ La primera temporada en el teatro Español y la segunda temporada, del 1 de noviembre de 1940 al 29 de junio de 1941 (46 funciones), en el teatro Fontalba de Madrid. (Centro de Documentación teatral INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, n.d.).

las cuatro, podíamos quedarnos escondidas en los altos del teatro, el paraíso, y aprovechar para ver la representación teatral de la tarde. En esa época estaba María Guerrero interpretando La Santa Virreina de José M^a Pemán y Mari Carrillo interpretaba el papel de dama joven, que luego hice yo en los exámenes (Tona Radely, comunicación personal. 9 de mayo, 2012).

También interviene como recitadora en el espectáculo poético *El Alma de las cosas* de Antonio S. De Larragoiti, representado en el teatro Español el 2 de Marzo de 1943. En él intervinieron Ángel Soler, Juanita Azorín y alumnos del conservatorio de Anita Martos (Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 2. Debut profesional: con Mari Paz y Mario Gabarrón en Arte Español (abril- julio, 1943)

Tona Radely debuta profesionalmente en 1943, el sábado de gloria, abril, en el Teatro Principal de Alicante con M^a Paz²⁸⁷ y Mario Gabarrón en el espectáculo *Arte Español* de los autores Rafael de León y Quintero y el compositor Quiroga.

El ballet estaba integrado por cuatro bailarinas. Los ensayos se realizaron en el centro Asturiano. A pesar de ser su debut ya realiza un baile sola:

Mi padre exigió que yo bailara un baile sola. Hacía una pastoral (plagio de la Pastoral de Halfter) yo sola, y con el ballet bailaba malagueñas, Capricho Español. Los ensayos fueron largos y duraron bastante tiempo, por lo menos un mes, ya que había que montar bastantes coreografías. Ensayábamos en el Centro Asturiano, al lado de la Puerta del Sol. M^a Paz bailaba Mallorca de Albéniz que era una maravilla con unos palillos preciosos. La recuerdo como si la estuviera viendo. Me encantaba la vuelta de pecho pero con un gran rond de jambe para iniciarla. (Tona Radely, comunicación personal, 16 de mayo, 2012)

Durante los primeros ensayos del espectáculo *Arte Español* con M^a Paz, antes del debut, interviene junto a ella en el rodaje de la película titulada *El triunfo del Amor*, también llamada *Feliz al fracasar*, de Manuel Blay con música de Quiroga. Junto a otras bailarinas, la acompañaba en varias canciones como el pasodoble de Luis Candelas y la canción de Santurce. Relacionándola con esta película ya le dan la categoría de primera bailarina en la crítica periodística: *Antonia Radely, primera*

²⁸⁷ Resulta interesante e ilustrativo el artículo sobre Mary Paz realizado por Javier Barreiro, "Mari Paz, la Promesa quebrada". 12 de abril, 2013.

bailarina de la compañía Mary Paz, que ha tomado parte en los ballets de “Feliz al fracasar” (Imagen nº 8).

El espectáculo que llevaba Mari Paz estaba integrado por estampas²⁸⁸, es decir era un espectáculo de variedades folclóricas, sin argumento. Las coreografías eran de Mari Paz²⁸⁹, que entonces tenía 19 años. Tras el debut en el teatro Principal de Alicante realizan una gira por Valencia, actuando en el teatro Ruzafa entre otros, todo Levante, Zaragoza, en el teatro Argensola (imágenes nº 6 y 7), Murcia, Albacete y Madrid en el teatro Reina Victoria (Tona Radely, archivo personal).

Después de abandonar la compañía a causa de una neumonía en Albacete, se vuelve a incorporar a ésta cuando debuta en Madrid (10/06/1943). M^a Paz le propone bailar *la farruca* junto a Juan El Pelao, quien hasta entonces la bailaba solo, para debutar en Madrid, en el teatro Reina Victoria. En las críticas del espectáculo se hizo referencia a la interpretación de Tona Radely en la farruca, sin nombrar a Juan El Pelao:

Destaquemos igualmente la actuación notable de la joven bailarina Antonia Radely, que ejecutó el número de la farruca con verdadero estilo... En algún número como el de la farruca se hizo notar el magnífico estilo de una joven bailarina, Antonia Radely, cuyo arte, más que promesa, es ya una realidad (Tona Radely, archivo personal).

A raíz de estas críticas, a Tona le quitaron al día siguiente *la farruca*, motivo por el que abandona el espectáculo.

Al quitarme la farruca, mi padre dijo que no continuara en el espectáculo. Yo me fui llorando del teatro, lo que quería era bailar. Este hecho provocó que yo siguiera estudiando y, por tanto, formándome mejor. Y creo que la decisión de mi padre fue muy importante y provocó que yo llegara a ser la bailarina que he llagado a ser, fue decisiva para mi desarrollo profesional (Tona Radely, comunicación personal. 31 marzo, 2011).

²⁸⁸ Muchas de las canciones se las escribieron para ella, como “Las cositas del querer”, etc.

²⁸⁹ Tona Radely comenta cómo la muerte de Mari Paz, en 1946, con 22 años, está ligada al llamado “Mal farío” de la petenera. Mari Paz, en su último espectáculo, “La Petenera”, montó una coreografía en la que rememoraba el entierro de Joselito. Fue su último espectáculo en el teatro de la Zarzuela, pues murió de tifus. Más tarde, Lola Flores la repuso y murió su hermano. A pesar de ello Tona afirma *Yo no he tenido esa aprensión y monté la petenera en el Villa Rosa, coreografiada por Regla Ortega para mi primer Ballet* (Radely, comunicación personal, 16 de mayo, 2012).

3. 1. 2. 3. Temporadas de verano: 1943, 1944 y 1945

Como argumenta Tona Radely, tras despedirse de la compañía de M^a Paz, se queda en Madrid continuando su formación, compaginándola con actuaciones en espectáculos de Variedades en las temporadas de verano gracias al apoyo de su padre:

Tras irme del espectáculo de Mary Paz, mi padre se convierte en mi mánager. El es quien entra en contacto con todos los representantes, en los cafés, como por ejemplo Las Cancelas, que tenía dos entradas: una a la Carrera San Jerónimo y la otra a la calle Arlabán. Entre los representantes estaban Hidalgo, Carcellé, (de variedades), Pradera (que es el que llevamos como representante en el espectáculo Cuatro Estilos, que era un representante de la categoría de conciertos). Mi padre don Enrique, siendo muy culto, tenía un gran don de gente y por ello se llevaba muy bien con todos (Tona Radely, comunicación personal, 21 de mayo, 2012).

3. 1. 2. 3. 1. Espectáculo *Ondas Animadas*

Continúa la temporada de verano de 1943 integrándose en el espectáculo *Ondas Animadas* organizado por Carcellé. Se presentó en el teatro Calderón de Madrid. Tona Radely actúa junto a Camilín, La Yanky (Reyes Castizo), Martín Vargas, etc. (ABC, 4/07/1943, p. 26).

Era un espectáculo de variedades en el que se presentaban diferentes artistas que iban sucediéndose temporalmente, aunque algunos permanecíamos más tiempo. Eran espectáculos de grandes nóminas de artistas como Camilín y La Yanky. Yo bailaba zapatilla, un bolero, y zapato, unos tanguillos y una soleá (Tona Radely. Comunicación personal, 21 de Mayo, 2012).

3. 1. 2. 3. 2. Temporada de verano de 1944. Espectáculo *Torbellino*, 1944, con Pepe Blanco.

Al finalizar la temporada de verano, continúa con su formación y, para sufragar parte del coste que suponía, comienza a impartir clases de danza a domicilio.

En la temporada de verano de 1944, vuelve al escenario e interviene en el espectáculo *Torbellino*, 1944, con Pepe Blanco como primera figura (Imagen nº 9). Entre los artistas estaban la vedette Mari Merche, el recitador Santiago Escudero,

Camilín, Imperio de Granada, etc. Como repertorio llevaba zapatilla y zapato: Yo bailaba en el repertorio las malagueñas de zapatilla, llevaba clásico español (posiblemente Sevilla, o la serenata de Malacht) y de flamenco la soleá y los tanguillos (Tona Radely, comunicación personal 21 de mayo, 2012).

Cabe apuntar cómo en la crítica del estreno de *Torbellino*, 1944, presentado en el teatro Pavón el 31 de junio de 1944, tras enumerar algunos de los artistas que intervienen en él (La Yankee, Juan Boy, el guitarrista Luis Maravillas) incide en las dos figuras del espectáculo: “... en unión de la gran bailarina Tona Radely y Pepe Blanco” (ABC, 01/07/1944, p. 17), reflejando la categoría artística que se le otorga a Tona Radely desde sus inicios.

3. 1. 2. 3. 3. Recital en el María Guerrero (16 de mayo, 1945)

Durante el siguiente invierno sigue formándose e impartiendo clases a domicilio, a igual que había hecho en el año anterior. El 16 de mayo de 1945, en el teatro María Guerrero Tona Radely interviene en un recital de música, danza y poesía junto a Mercedes del Castillo, Santiago Escudero y el pianista Eugenio Barrenechea, pianista del conservatorio de Madrid (Imagen nº 12). En este recital, su interpretación fue exclusivamente de Danza, presentando como repertorio: *Malagueñas*, *Capricho Español* de Rimsky Korsakov coreografiado por Gerardo de Atienza; Soleares con el guitarrista Eugenio González²⁹⁰; *La Danza Ritual del Fuego* de Falla, coreografiada por Laura de San Telmo y transformada por Gerardo; *La vida Breve*, danza nº 1” de Falla coreografiada por Tona; Farruca gitana *Gabriela la de los Tufos* de Millán, coreografiada por el maestro Román, y transformada por el profesor de clásico Gerardo; y la jota de *La Dolores* de Bretón, coreografiada por Tona (Tona Radely, comunicación personal. 23 de mayo, 2012).

En cuanto a la forma de coreografiar y de enseñar de Gerardo de Atienza, Tona comenta:

²⁹⁰ Eugenio Gonzalez también actuó al lado de Pacita Tomás.

Gerardo era un profesor que adaptaba las coreografías al carácter y a las aptitudes del alumno; era como un modisto que te hace un traje a tu medida (*Tona Radely, comunicación personal. 23 de mayo, 2012*).

3. 1. 2. 3. 4. Temporada de verano de 1945. Novedades Radiofónicas

En la temporada de verano de 1945 actúa en el espectáculo *Variedades Radiofónicas*, que se presentó en el teatro Cómico el 14 de junio de 1945 (Imágenes nº 10 y 11). Entre las figuras más destacadas se encuentran, entre otros, el Profesor Mario, Pastora Soler, Balder, Luisita Bringas y el Cuarteto Arizona. Las coreografías del cuerpo de baile las montaba el coreógrafo Monra. El espectáculo pasó del teatro Cómico al teatro Fontalba (ABC, 22/06/1945, p. 17).

La categoría artística que se le da, como figura, dentro del espectáculo se refleja en las críticas del mismo, en las que aparece su fotografía, así como en el mismo tamaño de las letras del anuncio del nombre.

3. 1. 2. 3. 5. *Calidad en Cuatro Estilos* (noviembre y diciembre, 1945)

Tras terminar la temporada de verano del 45 con *Variedades Radiofónicas*, forma un espectáculo de formato de recital. En este espectáculo además de Tona Radely, que bailaba y recitaba, intervienen Mercedes Collado (premio extraordinario de teatro de Barcelona, cantante de ópera y actriz), el Profesor Mario (imitador de voces), Antonio Martín (pianista de la orquesta filarmónica). Así se ponía en escena un concierto de danza, declamación, canto e imitación, dando lugar al título *Calidad en Cuatro Estilos* (Imágenes nº 13 y 14). Las cuatro figuras formaban una cooperativa. En este espectáculo interpretaba tanto poesía como danza. El recital estaba formado por dos partes. Una primera parte poética, en la que Tona recitaba *Breve poema nupcial*, de Góngora y *El Viático*, de Pemán; y una segunda parte, lírica, en la que Tona interpretaba *Córdoba*, de Albéniz, *La danza nº 1* de la *Vida Breve* y la *Danza del Fuego*, de Falla, *Malagueñas* y la *Jota* de Bretón.

Realizaron una pequeña gira en noviembre y principios de diciembre. Actuaron, entre otros teatros en el Jovellanos de Gijón, en el Aramo de Oviedo, el 29 de noviembre de 1945, en el Pereda de Santander, al día siguiente, hasta llegar al

teatro Albéniz de Madrid (Tona Radely, comunicación personal, 23 de mayo, 2012). La gira se planteó realizando un día en cada ciudad.

Aunque las críticas eran buenas, y la respuesta del público era excepcional, como solo representábamos una vez en cada lugar, cuando la gente, animados por la crítica, quería ir al espectáculo, ya no estábamos. No pudimos mantener el espectáculo económicamente (Radely, comunicación personal, 23 de mayo, 2012).

Así, tras la actuación en el teatro Jovellanos de Gijón, la crítica periodística manifestaba:

La prensa elogia mucho este fino espectáculo, del que lamenta que solamente haga en cada ciudad una actuación. (Tona Radely, archivo personal).

El debut en Madrid recogía las apreciaciones de la prensa que manifestaba:

Lo mismo el profesor Mario que Mercedes Collado y Antonio Martín han sido objeto de encendidos elogios por parte de la crítica, que al referirse a la bailarina Tona Radeli no duda en situarla en el primer puesto de su especialidad. Una magnífica agrupación, en suma, que debe triunfar de lleno, si el buen gusto no se ha perdido del todo (Tona Radely, archivo personal).

Este planteamiento, una actuación en cada ciudad, provocó que el espectáculo no tuviera continuidad, por no sostenerse económicamente.

A mi padre le hubiera gustado que hubiese continuado bailando en recitales, pero como el espectáculo "Calidad en Cuatro Estilos" no prosiguió por motivos económicos, opté por otro tipo de espectáculos (Tona Radely, comunicación personal. 23 de mayo, 2012).

3. 1. 2. 4. Etapa en solitario. Espectáculos folclóricos y variedades. 1945-1953

A partir de 1945 la trayectoria de profesional de Tona Radely se desarrolla de forma continua, preferentemente en espectáculos folclóricos y de variedades.

3. 1. 2. 4. 1. *Filigranas*, con Antoñita Moreno (19 de diciembre, 1945 - 31 de marzo, 1946)

Tras finalizar la gira con *Calidad en Cuatro Estilos*, Tona Radely se integra en el espectáculo *Filigranas*, espectáculo folclórico formado por doce cuadros escénicos o estampas. La letra y texto de Ramón Perelló y la música del maestro

Monreal. El promotor era Antonio Vives, el empresario Atracciones Ruibérriz (Imágenes nº 15 y 19).

La compañía estaba compuesta a la cabeza del espectáculo con Antoñita Moreno, Tona Radely y Manolito Hernández, y el resto de la compañía formado por: Lolita Gómez, Inés García, Rosita Tapia, Estrella Romero, Julia Tello, Nieves y Rosa Buelta, Niño Canalejas, Margarita Font, Carmen Mendoza, Manuel Domínguez, Manuel de Pamplona, Alfredo Mérida, Carlos Día, Rafael Ordoñez, Jacinto Vega, el guitarrista Eugenio González, Guerrita, los bailaores Juan Heredia y Manolo de Triana, además del cuerpo de baile y la orquesta bajo la dirección de Augusto Vela. Se debutó en el teatro Albéniz de Málaga el 28 de diciembre de 1945 (ABC, 02/01/1946, p. 27) (Imágenes nº 16 y 17).

Tras el debut se realiza una gira por provincias por toda España: Teatro Cómico de Madrid²⁹¹, Coliseum de Salamanca, Nuevo Teatro de Zamora, Lope de Vega de Valladolid, Principal de San Sebastián, Bretón de los Herreros de Logroño, Ruzafa de Valencia, Principal de Zaragoza, Menacho de Badajoz, Teatro Cervantes de Sevilla, etc. además de los pueblos de cada provincia (Tona Radely, archivo personal).

Como repertorio bailaba *Córdoba* de Albéniz, la *Danza de Fuego* de Falla, la *Jota* y *Flamenco* (soleares, alegrías y bulerías). En algunas ocasiones también recitaba.

A pesar de su juventud, 19 años, Tona Radely disfruta del reconocimiento en las críticas que la sitúan como figura y estrella de la Danza Española.

Pero “Filigranas” no viene con una figura sola: viene con Tona Radely, una bailarina verdaderamente asombrosa, que domina todos los bailes, que tiene una agilidad fantástica y que imprime a sus danzas un arte singular. Tona bailó desde la elegancia de “Córdoba” hasta el acrobatismo de la “Jota”, pasando por el baile grande, por alegrías, por

²⁹¹ Respecto a este debut, Tona nos comenta: *Estábamos en Aranjuez, y de allí a Madrid, y me llamó Manolito Hernández, y me dijo que en Madrid no hiciera la “Danza del fuego” del “Amor Brujo” de Falla, y entonces yo dije que con esa condición no contara conmigo, por ello pude bailar la “Danza del fuego”*. Cuando Antoñita estaba mal de la garganta, se quitaba algún número, y yo enseguida le pedía a Antonio, que era el director artístico, si podía recitar. Me acuerdo que fue en Palencia (Radely, comunicación personal, 3 de junio, 2012).

bulerías y por todos los géneros y culminando en su maravillosa interpretación de la danza ritual del fuego (M. Murga, en El Correo de Andalucía. Archivo personal de Tona Radely).

Y de la presentación en el teatro Cómico se escribe entre otras críticas: “*Gran éxito de “Filigranas” en el teatro Cómico. Con el espectáculo triunfan ruidosamente Antoñita Moreno y Tona Radely*” (Tona Radely, archivo personal).

En el cartel del espectáculo se refleja la categoría artística y estatus dentro del espectáculo que se le otorga a Tona, al mismo nivel de Antoñita Moreno y Manolo Hernández, reflejado en el tamaño de la letra de sus nombres²⁹² (Imagen nº 18).

3. 1. 2. 4. 2. Altas Variedades, Teatro Olimpia de Málaga (abril, 1946)

Tras finalizar el contrato de *Filigranas*, Ruiberriz contrata a Tona Radely durante un mes en el teatro Olimpia de Málaga (Imagen nº 21) en un espectáculo de variedades. Los artistas eran de Málaga y entre ellos estaba el recitador Agustín Rivero, varias canzonetistas, bailarinas, etc. (Tona Radely, comunicación personal. 3 de junio, 2012)

3. 1. 2. 4. 3. Temporada de verano de 1946. Variedades con Balder y Ramper

En la temporada de verano de 1946 actúa en diferentes tipos de espectáculos de variedades, fines de fiesta, homenajes y fiestas benéficas en Madrid y en San Sebastián (Tona Radely, archivo personal).

Durante el mes de junio interviene como figura de la Danza Española en el Teatro Calderón de Madrid, junto a Balder y Ramper, en el espectáculo *Altas Variedades* (Imagen nº 22). Coincide en diferentes programas con otros artistas como Nati Mistral, Manolo el Malagueño, Carmen Flores, etc. El Ballet del espectáculo estaba bajo la dirección de Monra (ABC, 12/06/1946, p. 29). También en junio participa en el Fin de fiesta de *La Revoltosa* (Imagen nº 23). En agosto,

²⁹² Ya apuntamos en el apartado de los espectáculos folclóricos, cómo en la publicidad del espectáculo la letra de los nombres artísticos denotaba la importancia dentro del espectáculo.

actúa junto a Camilín y Alfonso Guerra entre otros, en el homenaje a Gloria Romero en el Teatro Metropolitano de Madrid (ABC, 01/08/1946, p. 20).

Tras actuar en el teatro Calderón en *Altas Variedades*, se va a San Sebastián, con motivo de la preparación del espectáculo *Gran Desfile* con Merche Vázquez.

Me fui con Antonio Vives y su mujer Paquita, en agosto, a preparar el espectáculo. Estuve viviendo con ellos. En esta época estudié las danzas vascas con Amunarriz y nos hicimos muy amigos de Manolo Vargas, que me contó que estuvo con una profesora en Francia, con quien sólo daba clases teóricas (Tona Radely, comunicación personal. 3 de junio, 2012).

Aprovechando esta estancia en San Sebastián, Tona Radely participa en homenajes y fiestas benéficas: Homenaje a Rafael Rivelles en el teatro Príncipe; Homenaje a Merche Vázquez; Galas de Prensa en los teatros Principal, Función benéfica en el teatro Victoria Eugenia, En dichas actuaciones interpreta Córdoba de Albéniz y la jota de La Dolores y coincide con Manolo Vargas, Ángel de Andrés y entre otros (Imagen nº 24).

3. 1. 2. 4. 4. *Gran Desfile*, con Merche Vázquez. (octubre, 1946 - abril, 1947)

La preparación y ensayos del espectáculo *Gran desfile* (Imagen nº 25) se llevaron a cabo en San Sebastián. Era un espectáculo folclórico compuesto por diferentes estampas cuya letra era de Blanca Flores y Adolfo LLoret, y la música del maestro Gil Serrano. La figura era Merche Vázquez y el empresario, su padre. El director artístico era Antonio Vives que siempre era requerido para la promoción de muchos artistas por haber sido quien promocionó a Juanita Reina y a Antoñita Moreno (Radely, comunicación personal. 5 de junio, 2012).

Junto a Merche Vázquez se presentaban como figuras Tona Radely y Camilín (cómico o caricato). Componían el resto de la compañía: Los Chimberos, Los Cosqueros, el guitarrista Antonio Hernández, Josefina Balkiss, Antonio Estévez, Margarita Font, Antonio Soto, Francisco Merenciano, Antonio Galán, Enrique Molina como primer bailarín, Arsenio Becerra como corégrafo del cuerpo de baile, etc. El vestuario era de Cornejo, los decorados de Resti. (Imagen nº 25)

Se debutó en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Tras el debut se realizó una gira por toda España (Tona Radely, archivo personal): teatro Arriaga de Bilbao, Teatro Bretón de Logroño, Teatro Iris de Zaragoza, teatro Apolo de Valencia, Falla de Cádiz, Nuevo Teatro, San Fernando de Sevilla, Teatro Triunfo (Imagen nº 26), etc.

Tona Radely bailaba sola su repertorio. En el teatro Falla de Cádiz en el homenaje a Falla bailó la *Primera Vida Breve*.

3. 1. 2. 4. 5. *Sol de España, nº 2*, con Gloria Romero (abril – junio, 1947)

Finalizado el contrato con Merche Vázquez, en *Gran Desfile*, se integra en el espectáculo *Sol de España, nº 2*, que era de variedades con la humorada *Risa y color*, original de Antonio Paso (hijo). Como figura central iba Gloria Romero y junto a ella intervenían, además de Tona Radely como estrella del baile y Los Chimberos, diferentes figuras de distintos géneros: Los hermanos Cape, Merche Molina, Charito Lerma, Tomy Castel's, Balkiis y Molina, etc. que iban cambiando en los diferentes programas que se presentaban en la gira. El debut fue en el teatro de la Comedia de Madrid el 15 de abril de 1947 (Imagen nº 27). Se realizó una gira por Andalucía actuando en el teatro Cervantes de Sevilla desde el 29 de abril al 2 de mayo, (Imágenes nº 28 y 29) respecto a lo que Tona comenta:

Pero no fue una gira larga como con Valderrama o con Antonio Molina y se volvió a Madrid, al teatro Calderón en mayo hasta el 1 de junio del mismo año (Imagen nº 30). Además de bailar mi repertorio, la acompañaba cuando cantaba “La niña de fuego” (Tona Radely, comunicación personal. 24 de junio, 2012).

Terminó la gira en el teatro Calderón de Madrid, presentándose también en los teatros-cines Proyecciones y Salamanca

3. 1. 2. 4. 6. *Variedades*. (junio, 1947- mayo, 1948)

En la temporada de verano de 1947, Tona Radely vuelve a participar en Galas de Prensa, Fines de Fiesta y funciones benéficas en San Sebastián. Actúa en el Gran fin de fiesta de “Los Mosquitos” en el teatro Principal. En una función benéfica en el teatro Victoria Eugenia, coincide con Ángel de Andrés, Antonio Villar,

Juan Quintero, Luis Maravillas, Manolo Vargas, el Coro Easo y Kurt Doogan con su orquesta (Imagen nº 31).

En el teatro Principal, en el Final de fiesta de la obra *Me casé con un Ángel*, actuó, bailando *Córdoba* de Albéniz y *la Dolores* de Bretón junto a el Orfeón Donostiarra, Carmen Carbonell y Antonio Vico, Pilar López y Manolo Vargas, Isabel Garcés y Ángel de Andrés (Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 4. 7. *Bronce y Seda, Canción y Leyenda*, con Lola Conde. (abril, 1948 – septiembre, 1948)

En abril de 1948, actúa en el espectáculo *Bronce y Seda* con Lola Conde. Era un espectáculo folclórico. La música era de Manolo Naranjo, la letra de Camilo Murillo y algunas canciones de Francisco Naranjo. El empresario era Carlos Durán, tío de Lola Conde. La publicidad fue realizada por Antonio Vives.

Bronce y Seda en algunos teatros se presentó con el título de *Canción y Leyenda*. Era un espectáculo muy bonito. Junto a Lola Conde como figuras estaban Roberto Font que era muy buen cómico, Tona Radely como primera figura de la danza, Luis Rueda como cantante, Raúl Martín como primer bailarín, Carmen Mora como segunda bailarina, los bailarines Manuel Marcos, y José Luis García, los bailaores El Perla de Triana y José Amata, las bailarinas Julita Urbina, Pepita Martín y Carmen Esbri, el cuerpo de baile de Monra, además de los actores Adela Villagrasa, Antonio Vega, José Sanadredo, Salvador Gallego y José Vilar (Imagen nº 33).

Se realizó una gran gira por toda España iniciándola con el debut, el sábado de Gloria, en el teatro Ruzafa de Valencia (Imágenes nº 32, 33 y 34), y continuándola en el teatro Cervantes de Sevilla, Poliorama de Barcelona, etc. La gira terminó en Madrid, donde se debuta el 8 de mayo de 1948, en el teatro de la Zarzuela (ABC (Madrid), 08/05/1948, p. 14).

En el programa no vienen especificados los bailes, sino la intervención de Tona Radely en las diferentes estampas como *Coplas de España*, *Enamorada* (sola), *Gente de Bronce*, *Ruta de Reina*, o *La Rosa de Plata* y *La niña del Faro*.

En uno de ellos bailaba el Zapateado de María Cristina, en Ruta de Reina, con zapatilla. Me acuerdo porque en el adagio, en Sevilla, me daban muchos “oles”. Este espectáculo es el único en el que he bailado este baile. Es precioso: tiene la alegría de la jota, pero no hay trenzados ni saltos; sí mucha velocidad, un adagio central que le da contraste a la movilidad tremenda. También bailaba por alegrías que cantaba Luis Rueda (Tona Radely, comunicación personal. 9 de julio, 2012).

Cabe apuntar que en este espectáculo Tona Radely siguió obteniendo críticas muy importantes, en Sevilla, Valencia (crítica de Masia), Madrid, donde Leocadio Mejías, en su crítica, la califica de “bailarina de cuerpo entero” frente a otras de “medio cuerpo” (Tona Radely, archivo personal.), Barcelona donde, respecto a la presentación en el Poliorama de Barcelona, se llegó a escribir:

Lo mejorcito de la formación, a nuestro entender, es Tona Radely, una bailarina “fetén” con garbo, estilo, gracia, salero y su “aquel”. Se aplaudió a rabiar su intervención en el cuadro “La rosa de plata” (Crítica de Antdor en Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 4. 8. *Selectas Variedades* con Jorge Negrete (septiembre, 1948)

Tras el espectáculo Bronce y Seda, forma parte del espectáculo *Selectas Variedades* con Jorge Negrete. Estaba compuesto por dos partes diferenciadas: una conformada por Variedades en la que actuaban primeras figuras como Tona Radely, Raquel Rodrigo, Los 3 Bonos, además de otros artistas; y una segunda parte en la que actuaba Jorge Negrete²⁹³, él sólo con Mariachi Vargas.

En la gira se actuó en el Tívoli de Barcelona, 10 de septiembre, (Mundo Deportivo, 04/09/1948, p. 3), teatro Romea de Murcia, el 22 de septiembre, el Cervantes de Málaga, el Falla de Cádiz, el Duque de Rivas en Córdoba, Teatro Falla de Granada, Tánger (Tona Radely, archivo personal).

²⁹³ Respecto a Jorge Negrete, Tona Radely comenta: *Cuando él salía todo el teatro decía ¡ay! Era un ídolo de las mujeres. Mira que he ido con Antonio Molina, que también tuvo su momento de asedio de las mujeres, pero como con Jorge Negrete nadie. Era un hombre muy sencillo, no se daba importancia ninguna, siempre al lado de su mujer y jugando a las cartas con los tramoyistas, A igual que Luis Aguilé, era muy agradable y muy fácil de trabajar. Era encantador. En aquellos momentos su esposa era Gloria Marín, guapísima y muy elegante, y más tarde se casó con María Félix. Le pusieron una fama de pedante y presumido, y no era así, era sencillo, y nada presumido. Yo lo puedo decir, que he ido con él de gira. En Cádiz, en el Falla, el coche entraba casi hasta el escenario para poder evitar el gentío (Radely, comunicación personal, 9 de agosto, 2012).*

En el programa del Tívoli en Barcelona (Imágenes nº 35 y 36) se puede observar que en la portada están anunciados junto a Jorge Negrete: Mariachi Vargas, Raquel Rodrigo, Los 3 Bonos y Tona Radely. El resto de la compañía de artistas está formado por: la bailarina Pilar Arana, canzonetistas Lola Montijo y Lola Conde, la pareja de baile Hermanas Delmonte y Antonella Steni.

Como repertorio llevaba: “La danza del fuego” del *Amor brujo* de Falla, y *Sevilla* de Albéniz como presentación. Respecto a su propio repertorio, Tona expone:

Yo no era de mil bailes en el escenario, sí en las clases, sino que me circunscribí a unos determinados bailes de presentación, de zapatilla, de flamenco, y de regional (*Tona Radely, comunicación personal. 9 de agosto, 2012*).

3. 1. 2. 4. 9. Variedades: trio con Marietina y Antonio de los Reyes. Portugal. (diciembre, 1948 – febrero, 1949)

A finales de 1948 Tona Radely forma un trío con Marietina y Antonio de los Reyes y realizan varios contratos en Portugal. Primero debutaron en el teatro San Luis de Lisboa donde estuvieron un mes. El espectáculo era variedades. Allí los vio el director del Casino de Estoril y prorrogaron su estancia en Portugal (Tona Radely, comunicación personal. 16 agosto, 2012) (Tona Radely, archivo personal). Respecto la estructura del espectáculo, Tona interpretaba sus bailes de forma individual, Marietina y Antonio de los Reyes en pareja, y en trío realizaban algunos, como por ejemplo una Charrada.

3. 1. 2. 4. 10. *Alegrías* con Xan Das Bolas y con Luisita Esteso (abril – junio, 1949)

Tras el regreso de la gira por Portugal, Tona Radely, Marietina y Antonio de los Reyes, forman parte del espectáculo *Alegrías* con Xandas Bolas y Luisita Esteso (Imágenes nº 37, 38 y 39). El estreno tuvo lugar en el teatro Albéniz en Madrid, el sábado de Gloria²⁹⁴, 16 de abril de 1949 (ABC (Madrid), 16/04/1949, p. 30). Tras el

²⁹⁴ Casi todos los espectáculos empezaban el sábado de Gloria, después de la Semana Santa, puesto que en aquella época durante la misma no había ningún espectáculo.

debut se realizó una gira por diferentes provincias: Murcia, teatro Romea, en el teatro Principal de Valencia, el 7 de Mayo de 1949, etc. (Tona Radely, archivo personal).

El espectáculo era de Variedades y fue montado por Xan Das Bolas y lo integraban Luisita Estesó, el trío Tona Radely, Marietina y Antonio de los Reyes, Los Chacareros, Nati Piñera, Amparito Alba, Rosita Mas, el guitarrista Ignacio Pérez, y un conjunto de baile.

3. 1. 2. 4. 11. Variedades. Temporada de Verano de 1949

Durante la temporada de verano actúa en diferentes espacios escénicos y en diferentes tipos de espectáculos (Imágenes nº 41 y 42). En Madrid baila en la sala de fiestas Jardines de Bolonia en programas con diferentes artistas (ballet Cimarro, Orquesta de Tomás Ríos²⁹⁵, etc.). Y participa en diferentes eventos, en instituciones como El Club Universitario. Sigue bailando como bailarina solista.

En Valencia, actúa en la sala Terraza Rialto y en Viveros Municipales en el Festival Falla “So Quelo”, un programa de Variedades junto a Ramper, M^a Josefa Belenguer, Ambu Sani, la Orquesta Iris, Rina Cassaloni, etc. (Imagen nº 43)

3. 1. 2. 4. 12. Espectáculo de Variedades con Nati Mistral, Tony Leblanc (septiembre de 1949)

En la publicidad del espectáculo, las gacetillas, decían espectáculo de variedades con “Nati, Tony y Tona”. Se presentó en el teatro La Latina en septiembre de 1949. La cartelera decía: Nati-Tony-Tona-Latina. (ABC (Madrid), 20/09/1949, p. 20). *Fue un espectáculo que estuvo sólo en La Latina; “no hicimos gira por provincias porque Manolo Caracol y Lola Flores los contrató para su espectáculo”* (Tona Radely, comunicación personal. 17 de julio, 2012).

²⁹⁵ Tomás Ríos era el marido de Pilar López.

3. 1. 2. 4. 13. *Cancionero de España* con Pepe Pinto y Paquita Rico. (octubre – diciembre, 1949)

Por necesidad de sustituir a Pilar de Oro, por motivos de enfermedad, Tona Radely se incorpora al espectáculo *Cancionero de España* con Pepe Pinto y Paquita Rico. El espectáculo era folclórico, compuesto por diferentes estampas. Los autores eran Quintero, León y Quiroga. El director Fernán Blasco, y el maestro director Bienvenido García. Los decorados de Resti y el vestuario de Raula. Los empresarios eran Alberto Rico y Pepe Pinto.

Entre los artistas estaban Juanita Azores, el primer bailarín Alfredo Gil – marido de Pilar de Oro-, los actores Carlos Fernández, Antonio Vega, Teresa Mesa, el guitarrista Melchor de Marchena, los bailarines Antonio Artigas, Rafael Heredia, Manuel Heredia y Antonio Suárez, las bailarinas Maruja Martín, Juanita Morillas, Maruja Humildad, Luisa Sopeña, Rosita España, Mari Pili Testillanos, Luisa Fernández, Julita Bove, Julita Rodríguez y Victoria Azores. El cuerpo de baile y la coreografía del mismo estaba a cargo de Monra.

El espectáculo estaba formado por dos partes: una primera en la que se presentaba el poema lírico La Rosa del Alba, de seis cuadros; y una segunda parte con diez números diferentes.

Tona bailaba *Bolero del Candil*, los bailes de pareja con Alfredo Gil y los números conjuntos con el cuerpo de baile (Tona Radely, comunicación personal. 23 de agosto, 2012).

Se realizó primero una gira por Andalucía: teatro San Fernando en Sevilla²⁹⁶ (ABC(Sevilla), 29/09/1949, p. 14); teatro Falla de Cádiz; teatro Cervantes de Málaga en el que se presenta el 27 de octubre (Imagen nº 44) (Teatro Cervantes (ed), 2002, p. 176).

²⁹⁶ Con respecto a la responsabilidad de los artistas respecto al espectáculo, Tona Radely nos narra su experiencia en Sevilla: *por cierto que allí, en Sevilla, me salió un acceso en la rabadilla y me tuvieron que intervenir y me tenían que realizar un drenaje todos los días. En aquella época éramos muy apretados y no pedíamos una baja por nada* (Tona Radely, comunicación personal, 23 de agosto, 2012).

En Madrid se debutó en el teatro Cómico (Imágenes nº 45 y 46) (ABC (Madrid), 12/11/1949, p. 21) .

3. 1. 2. 4. 14. *Altas Variedades* con Luisita Esteso y Balder (diciembre, 1949)

En diciembre, actúa en el espectáculo *Altas Variedades*, organizado por Carcelle, junto a las figuras Luisita Esteso y Balder, y que se presenta en el teatro Albéniz de Madrid (Imagen nº 47) (ABC (Madrid), 28/12/1949, p. 41).

3. 1. 2. 4. 15. *Variedades*. Salas de Fiestas: Oporto. Madrid (enero - abril, 1950)

Durante los primeros meses de 1950, Tona actúa en Portugal, en el Coliseo de Oporto y en diferentes salas de Fiesta en Madrid, Teyma y Villa Romana. (Tona Radely, archivo personal),

Estando en el Coliseo de Oporto, en el mes de febrero, la contratan para ir a Lisboa, pero no llega a debutar allí, por verse obligada a regresar a Madrid por motivos de salud de su padre²⁹⁷. Ya en Madrid, le sale un contrato en la sala de fiestas Teyma (Imagen nº 50), en los bajos del Palacio de la Prensa, coincidiendo con artistas como Mario Visconti y su orquesta, Elsie Bayron y Iwe and Iwe -pareja de bailes acrobáticos-. En la sala de fiestas Villa Romana (Imágenes nº 48 y 49) coincide con Josephine Premice, Walter y su música zíngara, Ita del Mar, Merino y su ritmo, Angelines de Córdoba, Ivan Caseros, entre otros artistas.

3. 1. 2. 4. 16. *Tus ojos negros*, con Carmen Lucena (abril - junio, 1950)

En abril de 1950, forma parte del elenco del espectáculo *Tus ojos negros*, Fantasía lírica compuesta por 19 cuadros, de Antonio Paso (hijo) y Don Ramón Perelló y música del maestro Monreal. El director de escena era Joaquín Pujol.

Con Carmen Lucena, además de Tona Radely²⁹⁸, formaban parte de la compañía: el actor Antonio Casal, la vedet Carmen Esbrí, los bailaores Rafael y

²⁹⁷ Tona comenta que había dado un ictus a su padre y estaba a punto de morir, lo que motivó su regreso a Madrid.

²⁹⁸ Cabe apuntar que en este espectáculo Tona Radely estaba de luto por la muerte de su padre Enrique.

Manolo Heredia, los cantaores Agustín de la Serna y Pepe Córdoba, y el cuerpo de baile dirigido y coreografiado por Monra.

Se presentó diferentes teatros como, por ejemplo, el teatro Pradera de Valladolid, en abril, y en el teatro Principal de Valencia en mayo (Imagen nº 51) (Tona Radely, archivo personal). En Madrid, se estrena en el teatro Calderón el 30 de mayo (Imagen nº 52). La crítica corrobora la calidad artística de Tona:

Antonio Casal hizo gala de su buen sentido cómico,...,Carmen Lucena cumplió con discreción y Tona Radely ratificó su temperamento, su clase y su estilo de excelente bailarina española y de elocuente recitadora. Bien los “cantaos” Agustín de la Serna y Pepe Córdoba, los “bailaores” Rafael y Manolo Heredia y el “sonantista” Bernabé de Morón. El resto del numeroso reparto colaboró en el éxito, y el maestro Monra demostró una vez más su pericia para disciplinar y mover los conjuntos (ABC (Madrid), 31/05/1950, p. 23).

3. 1. 2. 4. 17. *Altas Variedades* con Roberto Rey (junio, 1950)

El 28 y 29 de junio de 1950, en el teatro López de Ayala de Badajoz (Imagen nº 53) participa en un programa de Altas Variedades junto a Roberto Rey, Marga y Francis, Elsie Bayron, Pilar Madoz y Mari Nieto Guillén. El director-maestro era Gerardo del Valle. Los decorados de Resti (Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 4. 18. Festival en el palacio de la Granja de San Ildefonso (18 de julio, 1950)

Con Motivo del XIV aniversario del Alzamiento Nacional, 18 de julio de 1950, en los Jardines del Palacio de la Granja de San Ildefonso, Franco, como todos los años, ofrecía una recepción oficial diplomática acompañada de un festival en el que actuaban artistas del momento. En esta ocasión junto a Tona Radely actuaron Pilar del Oro, Carmen Morell, Pepe Blanco, Marifé, Alberto Torres, Juanita Reina, Luis Rodrigo y María de los Ángeles Morales, Juan Quintero, Manuel Quiroga (Imagen nº 54 y 55) (Periódico Informaciones nº 7977, 19/07/1950 Tona Radely, archivo personal).

En esta ocasión, Tona Radely recibió como regalo una pulsera de oro (Imágenes nº 284 y 285) como agradecimiento a su actuación. Recordemos que los artistas invitados no cobraban por sus actuaciones.

3. 1. 2. 4. 19. *Altas Variedades* con Luisita Estesos. (septiembre, 1950)

En septiembre vuelve a integrarse en el espectáculo *Altas Variedades*, organizado por Hidalgo, en el teatro Calderón de Madrid (Imagen nº 56). Actúa con los asiduos en este tipo de espectáculo: Luisita Estesos, el ventrílocuo Moreno, el parodista Emilio “El Moro”, la pareja de baile Mari y Francis, el caricato Camilín y Paloma Estesos, entre otros.

El estreno se realizó el 4 de septiembre de 1950, y en la crítica del día siguiente, con respecto a la intervención de Tona Radely, se expresa

La gran bailarina Tona Radely, a quien el público, con sus aplausos, hizo repetir sus números... La maravillosa Tona Radely iluminó el programa con el arte excelso, burilado en el aire, de su armonía dinámica. Siempre nos sorprende cómo puede lograr esta bella bailarina, con esa maciza sensación de presencia, conseguir la extraña ingravidez con que danza (Crítica de Leocadio Mejías en Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 4. 20. *Pena y Oro* con Juanito Valderrama (diciembre, 1950-diciembre, 1951)

En 1950 es contratada, en calidad de figura, para el espectáculo folclórico *Pena y Oro* con Juanito Valderrama. Los autores del libreto eran Quintero y León, y de la música, Quiroga. El representante era Andivia. Los decorados eran de Resti y el vestuario de Raula, basados en los bocetos y figurines de Emilio Burgos.

Era muy estilizado, de Clásico Español. Los colores eran amarillo y malva por el título “Pena y Oro”, por lo que la gente pensaba que iba a tener mal fario por el color amarillo; pero no fue así y obtuvo mucho éxito, por lo que tuvimos que realizar una segunda gira repitiendo muchos de los lugares de la primera gira. El espectáculo era precioso. Cuando cantaba el emigrante, el público integrado en su mayoría por españoles se emocionaba (Tona Radely, comunicación personal, 13 de septiembre, 2012).

Respecto al éxito que tuvo el espectáculo, también lo confirma Juanito Valderrama:

Yo no he visto una obra que diera más dinero que Pena y Oro. En el Calderón fueron cuarenta días con el papel acabado, tarde y noche. De allí pasamos a Barcelona, al teatro Poliorama, que estuvimos otros cuarenta días y luego ya hicimos la ruta de provincias, con Valencia, con Andalucía, con el Norte. Estuvimos dos temporadas con aquel

espectáculo. Lo que gasté en su montaje se amortizó bien (Burgos, 2002, p. 359).

Junto a Juanito Valderrama y Tona Radely, otros artistas integrados en la compañía del espectáculo eran (Imagen nº 59): las canzonetistas Juanita Azores, Isabelita Sánchez, las actrices de carácter Carmen Maítes y Teresa Mesa y el Gran Kiki. El maestro Concertador era Manuel Pitto. En el cuerpo de baile, formado por ocho bailarines y ocho bailarinas, estaban entre otros bailarines, Luis Príncipe, Miguel del Moral, Armando Povedano, Nino González, Chiquiko Cava, las hermanas Bernal (Elisa y Angelines). El guitarrista Niño Ricardo. Como coreógrafo figuraba Monra²⁹⁹.

Cabe apuntar cómo en las reseñas periodísticas de los estrenos de *Pena y Oro*, se hacía referencia a la figura de Tona Radely junto a la figura principal, Juanito Valderrama (Imágenes nº 60, 61 y 62).

Tras presentarse en el Teatro Calderón (Imágenes nº 57 y 58) el 8 de diciembre de 1950 y estar cuarenta días en cartel, se realizó una gran gira por toda España: Teatro Poliorama de Barcelona, Ruzafa de Valencia, Romea de Murcia, Teatro Lírico, Gran teatro de Huelva, San Fernando de Sevilla, Campoamor de Oviedo, Arriaga de Bilbao, teatro Capitol de Albacete, teatro Andalucía; África española y la francesa: teatro Cervantes de Tánger, Casino Music-Hall de Argel, en Casablanca, Fez, Marrakech, Tetuán (Tona Radely, comunicación personal, 13 de septiembre, 2012). A causa del éxito obtenido realizan una segunda temporada, repitiendo en el Calderón en Madrid (ABC (Madrid), 14/07/1951, p. 20) (ABC (Madrid), 03/08/1951, p. 4) y algunos provincias como Sevilla (ABC (Sevilla), 27/09/1951, p. 16), Barcelona, etc.

Tona bailaba sola y el ballet estaba contratado por la empresa. Como figura de danza en el espectáculo, sus intervenciones se repartían entre las que acompañaba a Juanito Valderrama, los bailes como solista y las integradas en el cuerpo de baile. En cuanto al repertorio, bailaba con Juanito Valderrama alegrías,

²⁹⁹ Tona explica que Monra, sobre todo, dirigía los movimientos de escena (entradas, salidas, etc.).

unas seis zambras, y seguriyas; con el ballet: *Bolero de Aranjuez* (que era un plagio de la Cachucha), Malagueñas; y ella sola la jota *Jota de la Plaza* (Tona Radely, comunicación personal. 13 de septiembre, 2012).

En cuanto a las críticas de *Pena y Oro*, si bien las del espectáculo eran muy buenas a nivel general, cabe apuntar el protagonismo otorgado a Tona Radely en el éxito del mismo.

En este magnífico conjunto forman a las órdenes del popular divo del cante andaluz las más destacadas figuras del género, pero es de justicia proclamar que una de las que han contribuido decisivamente al triunfo ininterrumpido y completo de esta exhibición folclórica es Tona Radely, la joven y extraordinaria bailarina, que en plena madurez de su arte hace a diario alarde de los mejores recursos coreográficos y muestra su completo dominio de todos los estilos de la danza.

Podríamos enumerar uno por uno los 17 cuadros que componen el espectáculo, todos ellos de magnífica factura artística... todos ellos merecen elogio, sobresaliendo aquellos en que son intérpretes juntamente Juanito y la bailarina Tona Radely (Tona Radely, archivo personal).

Así mismo, dichas críticas ratifican la calidad artística de Tona Radely y la categoría de bailarina completa de todos los estilos de la Danza Española. Entre otras críticas se pueden presentar a modo de ejemplo contextualizadas en las críticas del espectáculo:

Sin embargo, a Tona nunca se le ha dicho claramente que es el valor más sólido que tiene la danza clásica española. Su presencia en los espectáculos va acompañada del éxito, porque esta excepcional bailarina cuenta en Madrid y en España con millares de entusiastas seguidores. Complicadas interpretaciones de nuestros compositores clásicos, a los que su arte intuitivo debe comprender y entender como ninguna otra.

Precisa destacar por su brillante labor a Tona Radely, fina y sensitiva artista, a la par bailarina y bailaora porque conoce y ejecuta el baile a la perfección absoluta, lo mismo en los matices delicados que en los populares. Lo pudimos comprobar por su excelente interpretación del Bolero de Aranjuez, en el que ejecuta pasos y trenzados con singular maestría, como en todas las variantes del baile flamenco, en los que demostró un temperamento y un estilo nada común. Fue aplaudida cálidamente y obligada a repetir, también varias de sus creaciones, junto a Valderrama. (Tona Radely, archivo personal)

A raíz de la participación de Tona Radely en este espectáculo, *Pena y Oro*, también se realizaron numerosas reseñas periodísticas de forma individual (Imágenes nº 63, 64, 65, 68 y 69).

Tona Radely, bellísima y escultural estrella del baile español, cuyo éxito como primera bailarina del espectáculo "Pena y Oro" la sitúa en el primer plan de la actualidad teatral madrileña (Imagen nº 64)
La amplitud y justeza con que abarca todos los géneros de la danza española, desde el clásico al flamenco, es el secreto de sus triunfos (Imagen nº 65).

Los autores Quintero, León y Quiroga le dieron un homenaje (Imagen nº 70) una comida –un cocido madrileño- en el restaurante La Pañoleta, en la calle Arlabán, que era de Gitanillo de Triana, torero muy famoso de la época de Manolete: *También me dieron otro coctel en Chicote, bar muy célebre de la Gran Vía (que se nombra en el chotis de Lara) donde se reunían importantes intelectuales* (Tona Radely, comunicación personal. 20 de septiembre, 2012).

Estando en el teatro Poliorama de Barcelona, deja el espectáculo para irse con Pepe Pinto³⁰⁰.

3. 1. 2. 4. 21. *Del Corazón a los Labios* con Pepe Pinto (enero, 1952 - mayo, 1952)

Tras despedirse de la compañía de Juanito Valderrama, actúa en el espectáculo *Del Corazón a los Labios* con Pepe Pinto. Estaba formado por un conjunto de cuadros. Los autores de la letra fueron Molina Moles y José Alfonso, y la música de Naranjo³⁰¹. La figura-empresario era Pepe Pinto, y le acompañaban como figuras principales, Tona Radely y el trío los Gaditanos³⁰². Integraban el resto de la compañía: Angelita Font, Melchor de Marchena, Caracol de Cádiz (hermano de Caracolillo), José Luis Caballero y Conchita Bautista quien se incorporó en la tournée (Tona Radely, comunicación personal. 4 de octubre, 2012).

³⁰⁰ Tona Radely justifica su ida del espectáculo por un malentendido entre ella y Juanito Valderrama, creado por el representante Vaquero de Pepe Pinto. (Tona Radely, comunicación personal. 20 de septiembre, 2012).

³⁰¹ Hay que diferenciar a Paco Naranjo, que era el poeta del espectáculo *Bronce y Seda*.

³⁰² Uno de ellos era Chiquetete, el padre de Isabel Pantoja.

Antes de debutar en Madrid, en el teatro- circo Price, se lleva a Barcelona y otras provincias. En el Price se presenta el 8 de febrero. (ABC (Madrid), 08/02/1952, p. 24). (Imágenes nº 71, 72, 73 y 74).

Después de Madrid se realizó una gira por todas las provincias; teatro Principal de Zaragoza; Español de Barcelona, el 20 de marzo (Imagen nº 75); Apolo-Cinema de Ceuta (Imagen nº 78); teatro Ramos Carrión de Zamora; teatro Príncipe Sevilla (Imagen nº 76), aprovechando la estancia de la compañía, Pepe Vaquero, el representante de Pepe Pinto, le ofrece un contrato en la caseta de Filomeno de Aspe, en la feria de Sevilla (abril) (Radely, Comunicación personal. 3 de octubre, 2012). También actúan en el teatro Ruzafa de Valencia (2 de mayo, 1952) (Imágenes nº 77 y 77-1).

A igual que en otros espectáculos, Tona además de bailar recitaba poesías:

A Pepe Pinto no le gustaba cantar a orquesta por lo que a veces quitaba la zambra –La Clavelona- y entonces ese día yo no recitaba La cruz de remordimiento. Bajaba yo por una rampla y Pepe Pinto me esperaba sentado en una piedra. Le recitaba y después me cantaba la zambra³⁰³. Su mujer Pastora Pavón, La niña de los peines, me decía “acércate, acércate a mi marido” cuando me cantara; yo me acercaba pero él me huía. Bueno, no le gustaba cantar a orquesta. En cambio recitaba muy bien; a la gente le encantaba. La verdad es que no me cantaba como por ejemplo Juanito Valderrama. Tanto Juanito Valderrama como mi marido, Juan Osuna³⁰⁴ cantaban muy bien a la mujer. Es un dúo de amor, o de desprecio, entre los personajes. Cuando yo bailaba al cante no veía al hombre, solo al personaje (Tona Radely, comunicación personal. 3 de octubre, 2012).

Como repertorio, además de los bailes con Pepe Pinto y los bailes propios del espectáculo, llevaba el Bolero Liso de su propio repertorio.

Las críticas vuelven a incidir en la importancia de Tona Radely como figura del espectáculo junto a la figura del cante. Así, en la crítica de su presentación en el Price, se escribía:

³⁰³ Tona radely comenta cómo todos los cantantes le han cantado zambras: Juanito Valderrama, “Pena Mora”, “Ay compañera”, “Playera”; Pepe Pinto, “Clavelona”; Antonio Molina, “María de los Remedios”; Juan Osuna, “Esos ojos que tu tienes”, etc. (Tona Radely, comunicación personal. 3 de octubre, 2012).

³⁰⁴ Tona comenta su reflexión sobre cómo el destino fue retrasando su encuentro con Juan Osuna, quien sería años después su marido. *Es curioso que cuando yo me fui de “Del corazón a los labios” entró Mercedes Vecino y Juanito Osuna, pues siguió rodando el espectáculo.*

Al frente de su espectáculo “Del corazón a los labios”, se presentó Pepe Pinto en Price al que acompañaba como principal figura femenina Tona Radely. El espectáculo no resiste un análisis minucioso, pero como de lo que se trata es de escuchar a Pepe Pinto y ver los bailes de Tona Radely, lo pasaremos por alto. Pepe y Tona se apuntaron un éxito personal, que compartieron con el resto de la compañía (Tona Radely, archivo personal).

En esta crítica se constata el protagonismo que tenía Tona la Radely y, en consecuencia la Danza Española, en los espectáculos folclóricos.

Otras críticas del espectáculo en otros teatros argumentan en la misma línea:

Pepe Pinto ha conseguido un buen cuadro de artistas del que sobresale la bailarina Tona Radely, de gran temperamento tanto en el baile como en el recitado (crítica del espectáculo en el teatro Ruzafa. En Tona Radely, archivo personal).

Ocupa otro lugar preeminente en el espectáculo esa gran bailarina que se llama Tona Radely, en posesión de todos los resortes necesarios para emocionar al respetable: ajustando los pasos y la teoría eurítmica a las exigencias de una alta escuela. Su fantasía “En las cuevas de Granada”, corresponde a una depurado gusto y formación estilística. Y “por Alegrías” fue una lección de práctica de unos pies que adquirirían el ritmo de un huracán (Lucamar. Teatro Principal. En Tona Radely, archivo personal).

También, como en otras ocasiones, su intervención en el espectáculo provoca que se escriban reseñas periodísticas personales e individuales sobre su calidad artística como bailarina de Danza Española (Imágenes nº 79 y 80). A modo de ejemplo podemos citar la realizada por Adela Palop:

Tona Radely. La artista que maravilla al público con su arte y su gran belleza. Esta extraordinaria bailarina española se encuentra en la actualidad trabajando en la compañía de Pepe Pinto, de la que es destacadísima figura. Recita poesías, a modo de estampas, e interpreta los bailes mas difíciles y temperamentales de nuestro país. Tona Radely vive para el baile, porque el baile es su vida. Vencer dificultades, limar asperezas, enardecer al público entre risas y llantos producidos por su bravía interpretación, eso es lo que la divierte. El calor de los aplausos significa para ella el mejor premio. Por eso, sofocada y sudorosa. Tona ríe; ríe mientras se enciende la brillante mirada de sus negros ojos románticos y soñadores en una expresión triunfal. Orgullo de la raza esta mujer madrileña que sufre al bailar, aunque baile para hallar la paz y el sosiego de su alma (Crítica de Adela Palop en Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 4. 22. Variedades. *Mosaico Español*. Salas de Fiestas. Valencia (junio-octubre, 1952)

Después del espectáculo de Pepe Pinto vuelve a bailar en salas de fiestas. Habían actuado en Valencia y el representante Lladró, del estilo de Carcellé, le consiguió diferentes actuaciones y espectáculos en salas de fiestas y teatros, en Valencia capital y en pueblos como Alcira, Cullera, Benicarló o Vinaroz.

En esos pueblos igual se bailaba en salas de fiestas como en plazas de toros o en teatros de verano. Esos pueblos eran turísticos. En Valencia había mucha actividad teatral tanto en la ciudad como en los pueblos (Tona Radely, comunicación personal. 4 de octubre, 2012).

En junio, en el Gran teatro de Alcira, Valencia, se presentó el espectáculo *Mosaico Español*. EL empresario era LLadró y el representante, Vaquero (Imagen nº 81). El elenco artístico estaba formado por: Mercedes Vecino, primera figura y supervedette; Tona Radely, primera bailarina; la canzonetista Lolita Caballero, estrella de la canción; el humorista el Gran Kiki; el guitarrista Juanito el Mejorano; la pareja de baile Mari and Drake -Fantasías del mambo-; la contorsionista Zoraida; el guitarrista Ernesto Fenollosa y la cancionista y bailarina española Amparito Fenollosa. El modisto era Raula. (Imágenes nº 82, 83).

Se realiza una pequeña gira en Valencia, terminando en el teatro Ruzafa (Imagen nº 84). Tona llevaba de repertorio: un bolero, un zapateado (el Zapateado de Estampío), jota y la Danza del fuego de Falla.

La crítica sobre el espectáculo *Mosaico Español* en el teatro Ruzafa apunta respecto a Tona Radely:

Citemos en lugar de honor a Tona Radely, esa excelente bailarina, cuyo vibrante temperamento artístico pone de relieve en todas sus intervenciones, de las que el bolero de época, un zapateado, una jota y la danza del fuego, son buena muestra de su valía... Tona Radely, tan estupenda danzarina como siempre. Su labor fue constantemente seguida del aplauso. Y hasta tuvo que repetir algunos números. ¡bien por Tona! (crítica periodística de Mosaico Español en el teatro Ruzafa, Valencia. Archivo personal Tona Radely).

También aprovechando la estancia en Valencia, baila en la sala de fiestas Terraza Jardín Rialto (Imágenes nº 85, 86 y 87).

3. 1. 2. 4. 23. Salas de fiestas. Bilbao y Zaragoza (septiembre-octubre, 1952)

Tras finalizar sus contratos en Valencia, en septiembre y octubre de ese mismo año, 1952, el representante León Vidaller³⁰⁵, la llevó a Bilbao y a Zaragoza (Radely, comunicación personal, 4 de octubre, 2012).

En Bilbao, actúa en la sala de fiestas Arizona³⁰⁶, junto a diferentes artistas, como Marisa Pinto, bailarina acrobática, Adoración de los Reyes, cantante española, o las orquestas Ábalos y Amiano (Imagen nº 88).

En Zaragoza, en las fiestas del Pilar, actúa en la sala de fiestas Elíseos, coincidiendo con Sarita Montes, Henry Hekins y dos orquestas. (Imagen nº 89).

3. 1. 2. 4. 24. *Así es mi Cante*, con Antonio Molina. (noviembre, 1952 - mayo, 1953)

El representante León Vidaller, que me llevó a Bilbao a la sala de fiestas Arizona y a Zaragoza en las fiestas del Pilar, fue quien formó el espectáculo de Antonio Molina "Así es mi cante". El promotor y empresario fue Juan J. de Lara. y el representante de ese espectáculo era Arroyo. Es decir León Vidaller tenía una agencia de representación en Madrid. Antonio Molina quiso formar un espectáculo y entonces León le buscó los artistas, entre ellos yo, aunque al ir de gira el espectáculo, ya el representante del espectáculo era Pepe Arroyo (Tona Radely, comunicación personal. 14 de octubre, 2012).

Así es mi cante, fantasía lírica folclórica, estaba formada por una sucesión de estampas agrupadas en dos partes. El libreto de Puchol y Almagro. La música del Maestro Legaza. Dirección de Juan J. De Lara (Imagen nº 90).

Como era habitual, primero se representó por provincias, antes de estrenar en Madrid: Teatro Lope de Vega en Valladolid en noviembre de 1952, Ciudad Real, Talavera de la Reina. Toledo, etc. (Archivo personal Tona Radely). Tras el estreno en Madrid, en el teatro Fuencarral³⁰⁷, se volvió a realizar otra gira por provincias: Teatro Fuencarral de Madrid; López de Ayala de Badajoz; Poliorama de Barcelona

³⁰⁵ León Vidaller es quien formará en noviembre el espectáculo "Así es mi cante", con Antonio Molina.

³⁰⁶ Tona nos comenta que en esa sala coincidió con el *Dúo dinámico*, que eran muy jóvenes, cuando ya tenía su propio Ballet (Imagen nº 209).

³⁰⁷ Aprovechando su estancia en Madrid, interviene en el espacio "Bailando ante las cámaras", el 4 de diciembre de 1952, en las emisiones experimentales de TVE, retransmitidas por Radio Nacional de España.

11 de enero, 1953; Ruzafa de Valencia, 28 de enero; Cádiz; el Cervantes de Málaga³⁰⁸, marzo, (Imagen nº 92); Córdoba³⁰⁹; Huelva; Granada en el teatro Isabel La Católica, marzo, que es donde recae totalmente de tifus y tiene que volverse a Madrid.

En Sevilla, en el teatro Álvarez Quintero, como allí me adoraban desde que fui con Antoñita Moreno, y yo estaba con el tifus y no bailaba en el espectáculo, la gente llamaba a la taquilla a ver si yo bailaba, y entonces el empresario iba a la pensión a ver cuando podía levantarme para ir a bailar. Yo debuté, pero esa misma noche tenía cuarenta de fiebre y tuve que meterme en la cama durante los ocho días que estuvo el espectáculo en Sevilla. Luego fuimos a Huelva, y el empresario dijo a mi madre que no iba a bailar, sino solo acompañar a Antonio en el escenario porque iban a llevar una bailarina de Sevilla, pero como no fue, pues le dije a mi madre que me planchara la ropa para actuar, aunque sin bailar el bolero liso. Luego fuimos a Granada y estrenamos en el teatro Isabel la Católica, y allí me vi con fuerzas para hacer el bolero. Pero la fatalidad de que el maestro se equivocó y tocó cuatro coplas, y juntó lo que bailé en las cuevas de Lola Medina, (pues Marujita Díaz estaba allí y comentó de ir a las cuevas) fueron el detonante para mi recaída total. Tuve que irme a Madrid donde estuve convaleciente recuperándome del tifus. Fue la única vez que he estado sin bailar tanto tiempo y pude hacer vida “normal”: salía con mis hermanas, me eché novio. Y eso sí aproveché para ver espectáculos –iba todos los días a ver Carmen Amaya (Tona Radely, comunicación personal, 14 de octubre, 2012).

Junto a Antonio Molina y Tona Radely figuraban figuras como la gran cancionista Mary Nieto, la vedette Maruja Ordovás, la pareja de baile Ruiz-Moreno, el primer bailarín Eduardo Nieto, la actriz cómica Carmen Daina, los actores Carlos Asensi y Gran Baeza, y el guitarrista Manolo el sevillano. El Ballet Español estaba formado por Angustias Sánchez, Guillermina Soto, Aurelia Rey, Maruja Ruiz, Amalia González y Gloria Maroto.

En cuanto a su intervención en dicho espectáculo, bailaba junto a Antonio Molina una zambra *María de los Remedios* (Imagen nº 93), una serrana *La serranía*, *Por las calles de Sevilla*, *Cuando siento una guitarra*, etc. Sola interpretaba el bolero

³⁰⁸ VVAA (2002): *Teatro Cervantes 1872-1981. Mas de un siglo de programas*. Ed. Teatro Cervantes. Málaga. Pag. 184. (Programa).

³⁰⁹ Tona nos comenta que fue donde se le despertó el tifus, pero que le dieron unas pastillas y pude bailar en las representaciones.

liso y la Jota, y con todo el cuerpo del ballet español el resto del repertorio de danza.

La importancia de Tona Radely en este espectáculo se refleja en las reseñas y críticas periodísticas y en los carteles de publicidad (Imágenes nº 94 y 95), así como en el lugar del saludo y los homenajes recibidos por la compañía (Imágenes nº 96 y 97). Por otra parte, se reflejaba en las fotografías la imagen pública de pareja artística de Antonio Molina (Imagen nº 90).

Diversas críticas periodísticas se focalizan personalmente en Tona Radely (Imagen nº 98). Entre otras podemos presentar:

Tona Radely, la excepcional estrella del baile. Tona Radely es, sin duda, la bailarina más completa en todos los géneros de danza y baile... se comprenderá perfectamente todos los triunfos de "la novia del baile" como la llamó Martínez Remis, el gran poeta madrileño.

Tona Radely alcanza el mayor éxito de su arrolladora carrera artística al dar réplica admirable a este nuevo valor de la canción andaluza quien ha encontrado en Tona su media naranja escénica, a la que le aguarda, sin duda un triunfo en Madrid, tan resonante como los que hasta ayer mismo acaban de conquistar en provincias. Demuestra toda la belleza y la técnica de su baile.

Tona Radely es incuestionablemente una de las primeras bailarinas españolas. Su temperamento imprime a la danza un ritmo de raza que la hace exclusiva en sus interpretaciones. De ella se dice con razón que quema cuando danza. Tona Radely es racialmente la primera bailarina auténticamente española por su vehemencia y el sabor y color que sabe imprimir a sus danzas. Su último clamoroso éxito alcanzado en el teatro Fuencarral, como primera intérprete danzarina del espectáculo "Así es mi cante" ella podría traducirlo con el título de "Así es mi baile" (Archivo personal de Tona Radely).

En este espectáculo salió el contrato de Buenos Aires porque los vio la señora Moroso que junto al señor Vila eran los empresarios que llevaban el teatro Avenida de Buenos Aires.

3. 1. 2. 5. Etapa con su propio ballet. 1953-1957

3. 1. 2. 5. 1. Primer ballet. Sala de fiestas Jardín Villa Rosa (junio-agosto, 1953)

Tras recuperarse en Madrid de la enfermedad del tifus, que la había obligado a dejar la compañía de Antonio Molina en Granada, forma su primer ballet con tres

bailarinas, Aurita Irigoyen (Reyes), Asunción del Valle (Chón) y Carmen Reyes, y tres bailarines José de la Mota, Antonio Gallardo³¹⁰ y José Márquez; el cantaor “El Gallina”, que luego lo sustituye Beni de Cádiz, y el guitarrista Eugenio González. Debuta en la sala de fiestas Villa Rosa (Imágenes nº 99 y 100):

Se debutó en la sala de fiesta de invierno Villa Rosa³¹¹, que estaba en Ciudad Lineal era una sala de fiestas preciosa, que era como un chalet muy grande y tenía un espacio para el invierno y el jardín para el verano. Acudían muchos artistas a ver el espectáculo, por ejemplo iba Antonio todas las noches a vernos y Paco Rabal (Tona Radely, comunicación personal. 26 de octubre, 2012).

En cuanto al repertorio y vestuario Tona Radely expone:

Llevábamos como repertorio el Bolero de Ravel montado por Pepe de la Mota; Las Malagueñas de Lecuona, que aunque normalmente se bailaba con zapato como baile de presentación, yo, al ver que estaba medido como malagueña, la bailaba con zapatilla, y la monté con las tres bailarinas; La Farruca, interpretada por los chicos, montada por Pepe de la Mota; La Petenera y los Fandangos de Huelva con todo el ballet, ambos montados por Regla Ortega. El vestuario de este primer ballet fue realizado por Alfredo que tenía buenos figurinistas. Alfredo me presentaba diferentes figurines y yo elegía (Tona Radely, comunicación personal. 26 de octubre, 2012).

Aunque generalmente no se hacían críticas sobre las manifestaciones de Danza Española que no se desarrollaran en teatro, en ciertas ocasiones se realizaban reseñas periodísticas (Imágenes nº 101, 102).

3. 1. 2. 5. 2. Variedades. Argentina y Uruguay con Antonio Molina. (septiembre – octubre, 1953)

Tras formar mi primer ballet y trabajar en Villa Rosa sale el contrato de Buenos Aires con Antonio Molina. Nos contrata la señora Moroso y el

³¹⁰ Antonio Gallardo, tras dejar el baile, se hizo zapatero, muy considerado en el ámbito profesional de la Danza Española.

³¹¹ Nos comenta Tona que: *Esta sala era diferente al restaurante Villa Rosa que estaba en la Plaza Santa Ana, enfrente del teatro Español, donde existían los llamados “cuartos”, habitaciones dedicados al flamenco. Se estilaba mucho porque era como flamenco a la carta: según quien estuviera se podía pedir la actuación de alguno de los artistas que estaban en ese momento. Había muy buenos artistas, todos los flamencos, cantaores, guitarristas, bailaores, así por ejemplo, Regla Ortega, Kika, ... También era de este estilo El Charco La Pava, que estaba a las afueras. Era una forma de trabajo. Luego ya vinieron los tablaos y se abrieron muchísimos en Madrid; por ejemplo, Rosita Durán bailaba en Zambra. Al abrirse los tablaos se empezaron a cerrar los cuartos.*

señor Vila, que eran los empresarios del teatro Avenida de Buenos Aires (Tona Radely, comunicación personal. 22 de noviembre, 2012).

El nuevo contrato en Buenos Aires, se refleja en la prensa nacional, denotando la fama y protagonismo de Tona Radely (Imágenes nº 103 y 104).

En la compañía del espectáculo, *El embrujo de la copla*, figuraban, además de Tona Radely y Antonio Molina, las hermanas Bernal, las hermanas Guerrero, el bailarín Pepe el Toledano y el guitarrista Manolo el Sevillano, el Gran Kiki, entre otros (Imágenes nº 105 y 106).

El espectáculo era de variedades folclóricas y estaba formado por los cuadros: 1º: Sinfonía, *Esto es España, Aquí estoy yo, Boda en Castilla*, Kiki y Kata, *Jota, Un amigo invisible, Sueño con la luna, La viuda enamorada, Andalucía*. 2º: *Malagueña, Una viva la Pepa, Dos ritmos flamencos, Bolero liso, Zapateado por farruca, Donde menos se piensa, Amor brujo, Pampa, Los chicos terribles, Así canto yo*.

En cuanto al repertorio de baile, Tona Radely nos narra: *Bailaba la jota, el Bolero liso, el Zapateado de Estampío, El Amor Brujo y todos los bailes que acompañaba a Antonio (Imágenes nº 107, 108, 109). Yo no salía con el cuerpo de baile* (Tona Radely, comunicación personal, 22 de noviembre, 2012).

Primero estuvieron en el teatro Avenida (Imagen 110). Se realizaban dos sesiones, la vermouth, a las 18:15, y la nocturna, a las 22 horas.

Tras el contrato en el teatro Avenida, de Buenos Aires, se debuta en el teatro Artigas, de Montevideo el 9 de octubre de 1953 (Imágenes nº 111, 112 y 113).

3. 1. 2. 5. 2. 1 . Teatro Casino de Buenos Aires, Argentina

Al terminar el contrato con Antonio Molina en Argentina, se queda en el teatro Casino sustituyendo a Ángel Pericet.

Cuando terminé el contrato con Antonio Molina en Argentina, me pidieron como un favor quedarme a terminar la temporada en el teatro Casino sustituyendo a Ángel Pericet, ¡Allí él era un Dios! Penasron en mí porque, por una parte, necesitaban a alguien que hiciera el bolero

liso, es decir, necesitaban una figura del baile y que además bailara escuela y, por otra parte, D. Ángel Dolarea, que era el empresario más célebre de Buenos Aires, me había visto en el teatro Avenida junto a Antonio Molina. Al terminar la temporada me dieron un homenaje (Imagen nº 114), puesto que yo estaba de figura, y una cena a la que asistieron diferentes artistas, entre ellos Imperio Argentina. Entonces me ofrecieron quedarme un año. Pero hubo diferentes motivos para rechazarlo: principalmente que tenía el debut con Antonio Molina en el teatro Calderón de Madrid, para presentar el espectáculo Hechizo, y por otra parte, la incertidumbre de la seguridad en el trabajo, pero sobre todo no hacerle un feo a Antonio Molina. A mi madre le hubiera encantado que me quedara allí porque le gustaba mucho Argentina. El público en Argentina era pasional, ¡qué oles!, ¡que aplausos!. Mucho más interesado en el baile español que en España. Cada vez que terminaba una copla me aplaudían a rabiar como si fuera el final del baile (Radely, comunicación personal. 22 de noviembre, 2012).

Realiza el mismo repertorio que había llevado con Antonio Molina: el Bolero liso, el Zapateado de Estampío, la jota y la Danza del fuego de Falla.

3. 1. 2. 5. 3. *Hechizo* con Antonio Molina. (abril, 1954 – abril, 1955)

Finalizado el contrato en el teatro Casino de Buenos Aires, regresa a Madrid para estrenar el espectáculo *Hechizo* con Antonio Molina. Fantasía lírica en dos actos y 24 cuadros. Los autores del libreto era Ramón Perelló y de la música, Daniel Montorio y Luis Gómez. El director artístico era Joaquín Puyol y la dirección musical a cargo de Antonio Blanco. El representante, Castrejón. (Imagen nº 115).

El vestuario era de Humberto Cornejo y Juanita Martínez era la sastra de la compañía, es decir, iba en la gira (Radely, comunicación personal, 26 de noviembre, 2012). El decorador era de Resti y figurines y bocetos de Román Calatayud.

Junto a Antonio Molina y Tona Radely figuraban: el primer actor Joaquín Puyol, la actriz Carmen Sánchez, Luis Moscatelli, el recitador Juan José, la cantante Carmen Reyes, entre otros, el ballet español dirigido por Tona Radely y el cuerpo de baile, cuyo coreógrafo era Monra. El ballet español estaba integrado por: Antonio Gallardo como primer bailarín Eduardo Moreno, Caracol de Cádiz como primer bailaor (hermano de Caracolillo); Aurita Irigoyen (Reyes), su hermana Carmen Irigoyen, Isabelita, Asunción del Valle, Amparito Castro, Aurelia Rey, Antonia Granados, y los bailarines Juan José, Eduardo Moreno y Manuel Bernal. Como guitarristas iban Manolo el Sevillano y Antonio Arenas. (Imágenes nº 116 y 117).

Aunque el ballet español estaba elegido y dirigido por Tona, figuraba en la nómina de la compañía (Tona Radely, comunicación personal. 26 de noviembre, 2012).

Se debutó en el teatro Calderón de Madrid el sábado de Gloria, 17 de abril de 1954, estando en cartel hasta el 31 de mayo (Imagen nº 116).

Se realizó una turné grandísima. Los teatros estaban llenos "no hay billetes". Esto te da mucha alegría y te da la seguridad de que vas a cobrar, porque había espectáculos que en la turné les empezaba a ir mal y tenían que abandonar (Tona Radely, comunicación personal. 26 de noviembre, 2012).

Tras el estreno en el teatro Calderón de Madrid se realiza una gira por toda España: López de Ayala, de Bilbao; Príncipe, de San Sebastián; García Barbón, de Vigo; Rosalía de Castro en la Coruña; Principal de Zaragoza, y toda su provincia; País Vasco; Pereda de Santander; Emperador de León; Carrión de Valladolid. Se repuso en el Calderón de Madrid, 11-24 de septiembre de 1954³¹², (ABC (Madrid), 12/09/1954, p. 45) y se inicia otra gira por toda España pasando otra vez por capitales y provincias como Teatro Barcelona, en Barcelona (29 de octubre hasta el 15 de noviembre) (La Vanguardia, 28/10/1954, p. 17) completando toda Cataluña; y toda Andalucía, previo debut en el teatro Cervantes de Sevilla (1 de diciembre, 1954-23 de enero, 1955); Madrid (febrero, 1955), el teatro Principal de Alicante (3 de abril, 1955); el Ruzafa de Valencia y toda su provincia. La gira duró un año y medio (Aixalá & Gallego, 2006, pp. 90–91).

La importancia de Tona Radely como figura de danza dentro del espectáculo y la repercusión de su presencia en el mismo, se refleja cuando testimonia: *En Santander me puse enferma y me fui, pero el representante Pepito Castrejón³¹³ me llamó para decirme que era necesaria, y me volví a incorporar en Galicia a la semana* (Tona Radely, comunicación personal. 26 de noviembre, 2012).

³¹² Coincidiendo con la estancia en Madrid, Tona Radely, con su ballet, graba un baile en TVE, emitido el 11 de noviembre de 1954, que Aurelia Rey recuerda que era un zapateado, porque era lo único que se podía bailar en un escenario tan pequeño (Aurelia Rey, comunicación personal. 7 de marzo, 2015).

³¹³ En ese momento Antonio Molina llevaba de representantes a Blanquito (Antonio Blanco Díaz), Castrejón y Velasco, que era sobre todo su hombre de confianza (Imagen nº 119)

Así mismo, las reseñas y críticas periodísticas reflejan la importancia y papel desempeñado de Tona Radely en este espectáculo (Imágenes nº 120, 121 y 122) entre las que se puede citar:

Tona Radely ha logrado cristalizar un nuevo mensaje en el arte: la poesía española del movimiento. Verla bailar es saturarse de esencias fragantes. Ahora, en el teatro Calderón y en el espectáculo folklórico de Antonio Molina, ella pone la nota colorista de sus bailes bonitos con un joven "ballet" –bailarinas y bailarines- que es adorno y gracia del mismo. Tona Radely ha hecho pasión y filigrana de la norma; arte de lo que en el oficio es ciencia exacta y ciencia sublimada del arte etéreo de bailar. Es como una pequeña sacerdotisa de multitudes que sobre la escena oficiase, entregándose toda a su gran devoción el maravillosos rito ancestral y pagano de la danza española (Mejías, Leocadio. Crítica periodística en archivo personal de Tona Radely).

Como repertorio Tona bailaba: *La Malagueña, Zambra, La Capea, El Bolero Español* (con Antonio Gallardo), *Panaderos*, por *Alegrías, Seguiriya gitana*, la *Jota*, etc. (Imágenes nº 123, 124, 125 y 126).

En Valencia, por cuestiones personales, da los quince días obligatorios para dejar el espectáculo y regresa a Madrid y forma otro ballet. La siguen del ballet del espectáculo Aurelia Rey, Antonia Granados y Eduardo y se integra José Miguel (que iba en el espectáculo de Lola Flores). (Tona Radely, comunicación personal. 26 de noviembre, 2012).

La prensa anuncia esta despedida y la futura conformación de un nuevo Ballet de Tona. Entre los artículos publicados, cabe destacar el escrito por Leocadio Mejías en *ABC* (Imagen nº 127), en el que expone, a modo de introducción, el concepto de baile español, de buena bailarina y de personalidad artística, para luego establecer un parangón de Tona Radely con Carmen Amaya y Pilar López, pues desde su criterio está "equidistante de ambas":

La personalidad es otra cosa; es el reflejo de un gran temperamento artístico del que se impregna el modo de bailar. Personal es Carmen Amaya huracán y torbellino; personal es Pilar López, suave y armoniosa. Dos polos opuestos y un mismo resultado emotivo; dos distintas concepciones de una misma devoción... Y hemos citado estos dos ejemplos, precisamente, para establecer entre ellos el parangón con esta otra bailarina extraordinaria que es Tona Radely. Equidistante de ambas, con bríos volcánicos y suavidades preciosistas. Tona Radely, bailarina de multitudes, cristaliza su temperamento genuinamente racial en sus bailes. Es muy bella –belleza a la española: morena, ojigrande y

sensual- parece esculpida en bronce nuevo. Y el bronce se torna flexible y femenino en su figura rotunda de mujer guapa y se hace danza como el conjuro mágico de alguna hechicera. Tal vez esta mezcla de ambas fórmulas –lo clásico y lo agreste-, traslúcida en sus movimientos pletóricos de garbo y donosura, sea lo que en la maravillosa Tona Radely ha consolidado el prestigio y la fama que aureolan la gloria de su nombre; esto y esa entrega absoluta de todo su yo al arte que la enamora (Mejías).

3. 1. 2. 5. 4. *Alberto Castillo Canta*, con Alberto del Castillo (mayo, 1955)

Tras dejar la compañía de Antonio Molina, Tona Radely forma su segundo Ballet Racial con Aurelia Rey, Antoñita Granados, Maruja Caballero, Manoli Gómez, los bailarines Eduardo Moreno y José Miguel y Duque como guitarrista (Imágenes nº 128 y 129).

Con su Ballet, y ella como figura, interviene en el espectáculo *Alberto Castillo canta* que se presenta el 26 de mayo de 1955, en el teatro de la Zarzuela (ABC (Madrid), 27/05/1955, p. 52). Era un espectáculo de variedades a cuya cabeza iba Alberto Castillo, que era argentino. Entre otros artistas figuraban: el cantautor Luis Rueda (que se parecía en el aspecto físico a Pepe Pinto), la canzonetista Lola Carmona, los ágiles Laina and Bobby, los humoristas Tip y Top, Eva Montes y Fernando Guerra con su ballet hispanoamericano, Ángel Condecuri maestro del acordeón, los guitarristas Manuel Carmona y Anastasio Duque Nieto (Imagen nº 130). El representante era Fernando Collado.

Tona llevaba su asiduo repertorio de baile y en esta ocasión también recitaba.

En las críticas del espectáculo realizadas por Alfredo Marqueríe, del ABC, Laborda, de *Informaciones*, Luis Mejías o Adela Palop, se incide en la calidad artística de Tona y la calidad de su ballet.

Tona Radely nos dio una auténtica lección de lo que debe ser la danza: inspiración, elasticidad, femineidad, ritmo y cadencia se conjugan en ella en cantidad y calidad asombrosas, que dan como resultante su triunfo claro y rotundo de anoche (Imagen nº 131).

3. 1. 2. 5. 5. *Pasan las Coplas*, de Pepe Marchena (junio y Julio, 1955)

Finalizado el contrato con Alberto del Castillo, se integra en el espectáculo *Pasan las Coplas*, con Pepe Marchena. Tona Radely, en este espectáculo actúa con

su propio Ballet Racial – el segundo- compuesto por José Miguel, Aurelia Rey (en el cartel, Rondeña), Manolita Gómez (del Puerto en el cartel), Manuela de la Isla, Eduardo (anunciado como J. Pérez “el brioso”) y el guitarrista Anastasio Duque (Imagen nº 132). La compañía estaba formada por Rafaela de Córdoba, Ramón Farina y Calderas de Salamanca (hermanos de Rafael Farina) entre otros (Imagen nº 133) (Tona Radely, comunicación personal, 6 de diciembre, 2012). Azuaga era el representante del espectáculo. El representante exclusivo en Levante señor LLadró; el representante en ruta A. Gómez Araujo y gerencia el señor Martínez.

El espectáculo actuaba preferentemente en plazas de toros como por ejemplo la de Valencia, la plaza de toros de las Arenas de Barcelona (La Vanguardia, 30/06/1955, p. 22), la plaza Monumental de Madrid (Imagen nº 134), etc.

Tras terminar el contrato que había firmado, de 41 días, se va a Palma de Mallorca, a debutar en la sala de fiestas Trébol.

Cuando terminé el contrato con Pepe Marchena, aunque quería que siguiera con él, me tuve que marchar para cumplir el compromiso que tenía de ocho días en Palma de Mallorca. La gente no comprendía que por un contrato de ocho días no siguiera con Pepe Marchena. Debutamos en Trébol y si habíamos ido solo para ocho días, al final nos quedamos todo el verano y empezamos a tener contratos para varios años (Tona Radely, comunicación personal. 20 de octubre, 2011).

3. 1. 2. 5. 6. Salas de fiestas. Circuito Palma de Mallorca-Madrid-Barcelona (agosto, 1955 – marzo 1957)

Tras despedirse de la compañía de Pepe Marchena para cumplir con el contrato firmado para actuar en la sala de fiestas Trébol de Palma de Mallorca, Tona Radely, con su ballet, entra en el circuito de salas de fiestas de Madrid-Barcelona-Palma de Mallorca:

Con mi 2º Ballet Racial, desde agosto de 1955, durante todo el año 1956, y 1957 trabajo en diferentes salas de fiesta: en Madrid Pasapoga, Castellana Hilton, Pavillón, J. Hay; en Palma de Mallorca: Trébol, Jack El Negro, Jardines Rosales; en Barcelona, El Cortijo, Bolero. Es decir, alternábamos Madrid, Palma de Mallorca y Barcelona (Tona Radely, comunicación personal, 19 de diciembre, 2012).

Este segundo Ballet Racial seguí estando integrado por los bailarines: José Miguel y Eduardo Moreno; y las bailarinas: Manolita Gómez, Marujita Caballero, Antoñita Granados y Aurelia Rey. El guitarrista era Duque. (Imagen nº 128)

3. 1. 2. 5. 6. 1. Salas de Fiestas de Palma de Mallorca: Trébol y Jack el Negro (agosto-noviembre, 1955)

En la sala de fiestas Trébol, tiene tanto éxito que el contrato que tenía para ocho días se convirtió para la temporada en un contrato desde agosto hasta noviembre, pues el dueño de Trébol, Sr. Mora, les prorrogó y pasó el ballet a la sala de fiestas Jack el Negro, de la que también era dueño, y que era de más categoría (Imágenes nº 135 y 136).

Además todos los jueves por la tarde íbamos a hacer una gala al Hotel Victoria que por aquel entonces era sino el mejor uno de los mejores hoteles de Palma de Mallorca. (tras actuar nos dábamos un baño en la piscina). También hacíamos muchas galas en toda la isla; en Manacor, El Arenal, Camp Pastilla, así como otras galas como por ejemplo en el Aquarium organizado por El American Club. Se ensayaba todos los días por la mañana el repertorio de por la noche más el que se estaba preparando para el nuevo programa. Aparte se hacía clase: la barra, la escuela, los piqués, los palillos, todo... Dependiendo de los sitios se hacían dos o tres pases (Tona Radely, comunicación personal. 19 de diciembre, 2012).

En cuanto al repertorio que presentaba con su Ballet Tona Radely, a pesar de tener mucho y diferente repertorio adquirido en las clases, en el escenario se concretaba en: Presentación con todo el Ballet: Bolero de Ravel (tal como lo montó Pepe de la Mota); Jota; Malagueñas; Alegrías; Seguiriyas; Fandango de Huelva; Sevillanas; Zapateados; Los solos Córdoba y Sevilla de Albéniz; La Danza del Fuego de Falla, Vida Breve de Falla.

En Palma de Mallorca en los espectáculos de las salas de fiestas estaban obligados a tener una pareja de folclore mallorquín que entonces esta formada por Tolo Jaume y su pareja, que por cierto me enseñaron bastantes bailes e incluso me dejaron el vestuario para interpretar uno de ellos, el último día, José Miguel y yo (Tona Radely, comunicación personal. 19 de diciembre. 2012).

En la sala de fiestas Jack El Negro coincide con Pedro de Córdoba (el Picasso de la Danza Española), Tamara & Orloff, Stefan&Celise, Roberto Blake, entre otros artistas.

3. 1. 2. 5. 6. 2. Salas de fiestas. Madrid: Pasapoga, Castellana Hilton, Pavillón (noviembre, 1955 - agosto, 1956)

Terminado el contrato en Palma de Mallorca, regresa a Madrid donde realiza una presentación de su Ballet Español en el mes de diciembre en una gala de prensa (Imagen nº 138). Debuta en la sala de fiestas Pasapoga (Imágenes nº 139 y 140) coincidiendo, entre otras atracciones, con el Ballet Simarro, ballet italiano clásico que bailaba moderno.

De la sala de fiestas Pasapoga pasa a la Parrilla-Night Club Render-Vous del Castellana Hilton (Imágenes nº 141 y 142) y de ésta, a la sala de fiestas Pavillón, ya en mayo de 1956 (Imágenes nº 143, 144, 145).

Una vez terminado el contrato en Pavillón, tras aplazar su viaje a Lisboa, vuelve al Castellana Hilton (Imágenes nº 146 y 147), desde donde enlaza con la temporada de verano en Palma de Mallorca.

3. 1. 2. 5. 6. 3. Salas de fiestas: Palma de Mallorca. Barcelona (verano, 1956)

Como se ha expuesto anteriormente, después de finalizar el contrato en el Castellana Hilton, el Ballet Español de Tona Radely se dirigen a Palma de Mallorca a realizar la temporada de verano en la sala de fiestas Jack El Negro (Imágenes nº 148 y 149).

De Palma de Mallorca se va a Barcelona para realizar un contrato en la sala de fiestas El Cortijo (Imágenes nº 150 y 151).

3. 1. 2. 5. 6. 4. Salas de Fiestas: Madrid. (octubre, 1956 – marzo, 1957)

Tras la temporada de Palma de Mallorca y Barcelona regresa a Madrid y vuelve a trabajar en la sala de fiestas Pasapoga debutando el 11 de octubre de 1956 (Imágenes nº 152 y 153). Y en enero del 57 pasa al Castellana Hilton.

Hay que considerar que durante los contratos en salas de fiestas surgían actuaciones extraordinarias como homenajes, funciones benéficas, etc. Así por ejemplo Tona Radely actúa en la función extraordinaria en el teatro de la Comedia 12 de octubre de 1956, junto a otras figuras artísticas de diferentes géneros

escénicos: Adelita Escudero, Carmina Argentina, Amparito Granada, Gloria y Brión, Gracia de Triana, Rafael Farina, Rafael Duyos, Lita Rey, Marisol Reyes, Celia Gámez, Lola Flores, Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Hurtado de Córdoba, etc. (Imágenes nº 154 y 155).

3. 1. 2. 6. Unión con Paco de Ronda. 1957-1960

En el mes de marzo de 1957 Tona Radely se une artísticamente a la figura de Paco de Ronda, que se había ido del Ballet Español de Pilar López (Imagen nº 156).

Yo estaba en el Castellana Hilton cuando me presentaron a Paco de Ronda. No me acuerdo si me lo presentaron o se presentó él. Paco de Ronda se había ido del Ballet de Pilar López ³¹⁴. Entonces yo lo contraté. Precisamente se fue José Miguel, y entró en su lugar. Aunque yo le contraté, dada su categoría, era una figura, yo lo presentaba como si el ballet fuera de los dos. Entonces reorganizamos el Ballet y lo agrandamos. Entraron dos bailarinas más y Gitanillo Rubio que cantaba y a quien también enseñé a bailar, igual que a Serranito el guitarrista. (Tona Radely, comunicación personal. 4 de enero, 2013).

Reorganiza y agranda el Ballet con dos bailarinas más y Gitanillo Rubio que cantaba y a quien Tona le enseña a bailar igual que a Serranito el guitarrista. Del segundo Ballet se van Antoñita Granados, Manolita Gómez, José Miguel y el guitarrista Duque; siguen Aurelia Rey, Maruja Caballero y Eduardo Moreno, y se incorporan Gitanillo Rubio como cantaor (que luego se hará bailarín), Pilarín Iglesias, Paquita Guzmán, Lolita Graos y Serranito como guitarrista, que junto a Tona Radely y Paco de Ronda conforman el nuevo ballet/compañía, su 3º Ballet Racial (Imagen nº 157³¹⁵)

³¹⁴ En aquella época Antonio Gades estaba empezando en el ballet de Pilar López, en el que Paco de Ronda estaba como figura por entonces, y allí se hicieron amigos, por lo que Antonio nos venía a ver muy a menudo cuando Paco de Ronda estaba en mi ballet. En el Teatro La Latina con el espectáculo “La Emperadora” de Marifé de Triana. (Tona Radely, comunicación personal. 4 de enero, 2013).

³¹⁵ Imagen nº 157. De izquierda a derecha: Maruja Caballero detrás, y Aurelia Rey sentada delante. Pilar Iglesias, Eduardo Moreno, Paquita Gallego, Lolita Grau (que la llevó Paco de Ronda), Gitanillo Rubio (que en principio cantaba y luego se hace bailarín), y Serranito (guitarrista). Delante Tona Radely y Paco de Ronda. Los trajes son de malagueña, confeccionado por Alfredo. El talle confeccionado con un mantón. La falda con volantes de tela de crespón. Las bailarinas llevaban las faldas de color blanco y los mantones oscuros. Tona lleva la falda de color negro y el mantón de color amarillo.

3. 1. 2. 6. 1. Salas de Fiesta. Madrid. Pasapoga, J'Hay y Parrilla Recoletos (marzo – agosto, 1957)

Junto a Paco de Ronda y su propio Ballet debuta en la sala de fiestas Pasapoga en marzo de 1957 (ABC (Madrid) 03/03/1957, p. 32) (Imagen nº 158).

Hasta agosto de ese mismo año actúan en diferentes salas de fiestas en Madrid, realizando doblete y triplete. A la vez que intervienen en el espectáculo La Emperaora con Marifé de Triana, hacen doblete actuando en la sala de fiestas J'Hay (ABC (Madrid) - 21/04/1957, p. 97) (Imagen nº 159 y 160), y hasta triplete haciendo pareja -sin el Ballet- con Paco de Ronda en la sala de Fiestas La Parrilla de Recoletos, en mayo. (Imagen nº 161).

3. 1. 2. 6. 2. *La Emperaora*, con Marifé de Triana (abril, 1957 - junio, 1957)

Junto a Paco de Ronda y su propio Ballet debuta en el espectáculo *La Emperaora* con Marife de Triana, en el teatro de La Latina el 17 de abril de 1957 (ABC (Madrid), 17/04/1957, p. 45) (Imagen nº 162). El libreto, de Pedro LLabrés y Andrés Molina y música de Manuel Gordillo. Como cantaor iba Naranjito. El director y primer actor José Pello. Además figuraban la actriz de carácter Carmen Sánchez, la tiple cómica Enriqueta Esteve y el tenor cómico Ricardo Moscatelli. El guitarrista “Naranjito” que también iba como cantaor. Las críticas son siempre favorables y siempre se refieren a los dos, Tona Radely y Paco de Ronda, como pareja artística (imagen nº 163)

Tras la representación en Madrid en el teatro La Latina, desde el 17 de abril hasta finales de mayo (ABC (Madrid) - 26/05/1957, p. 70) realizan una pequeña gira sobre la que apunta Tona Radely:

Después de La Latina se inició una pequeña tournée, que me acuerdo que en una ocasión no sé si en un pueblo de Segovia o de Toledo se hizo el espectáculo sin Marifé porque decían que no se encontraba bien. Ya entonces había ciertas desavenencias entre Marifé y el empresario, por las que se deshace el espectáculo. Mas tarde cuando lo reorganiza

y yo ya no estoy, es curioso que Juan Osuna³¹⁶ va en lugar de Naranjito, y como pareja de baile se integraron Manolo y Conchita (que era amiga de Marifé) (Tona Radely, comunicación personal. 4 de enero, 2013).

En esta pequeña gira representan, entre otros, en el teatro Principal y en el teatro Carrión de Valladolid (imagen nº 163). Por cuestiones personales entre Marifé de Triana y el empresario se interrumpe la gira. Tras la disolución de la compañía, Tona Radely, Paco de Ronda y el ballet vuelven a la sala de fiestas J'Hay.

3. 1. 2. 6. 3. Salas de fiestas. Palma de Mallorca. Barcelona, Valencia. (agosto, 1957 - enero, 1958)

De J'Hay se van a realizar la temporada de Palma de Mallorca, desde agosto hasta octubre, 1957, en la sala de Fiestas Jardines Rosales (Imágenes nº 164 y 165).

De la sala de fiestas Jardines Rosales, de Palma de Mallorca, se dirigen a Barcelona, donde actúan en el cine Versailles (Imagen nº 166) y en el teatro Victoria, del 13 al 19 de octubre (Imagen nº 167). Durante el mes de noviembre, aprovechan la oportunidad de realizar funciones extras –bolos- como por ejemplo la realizada en el Restaurante Font del Lleó (Imágenes nº 168 y 169). En el programa de la actuación en el restaurante “Font del Lleó” se refleja parte del programa que llevaba el Ballet: Triana de Albéniz; Farruca; Baile Clásico del siglo XVIII; Malambo argentino³¹⁷; Soleares y Seguidillas gitanas; Jota de la Dolores de Bretón; Fandango y Rumba; Zapateado Jerezano; Baile Incaico; Danza del Fuego, Verdiales y Sevillanas.

A principios del año 1958, desde Barcelona van a Valencia pues son contratados en la Sala de Fiestas River Club de Valencia, donde actúan durante tres meses (Imagen nº 170). Aprovechando esta estancia, Tona Radely realiza un recital

³¹⁶ Tona Radely comenta este incidente, dado que Juan Osuna será su marido, y en esa ocasión por la casualidad no coinciden.

³¹⁷ Como con Paco de Ronda iba su hermano, “el flaco”, que le ayudaba y llevaba a su familia, Tona Radely le montó un número argentino, para que formara parte de la compañía (Tona Radely, comunicación personal. 4 de enero, 2013).

de poesía y danza en el Ateneo Mercantil de Valencia (Archivo personal Tona Radely).³¹⁸

3. 1. 2. 6. 4. Variedades. Madrid. (abril – agosto, 1958)

3. 1. 2. 6. 4. 1. *Salas de fiesta y Circo Price. Madrid. (04/1958)*

De Valencia, regresan a Madrid, a la sala de fiestas J'Hay. Simultáneamente actúan en el Circo-teatro Price, en el espectáculo de variedades "Olé Madrid, 1900-1958", organizado por Juan Carcellé, en el que junto a Lola Romero son presentados como las figuras más importantes del mismo (La Vanguardia, 03/04/1958, p. 9) (ABC (Madrid), 11/04/1958, p. 56) (Imágenes nº 171, 172). Obtienen un gran éxito y la crítica del espectáculo corrobora su protagonismo en el mismo, destacando su actuación secundada por el público.

Hemos dejado para el final la actuación de Tona Radely y Paco de Ronda, con su bien conjuntado "ballet". Su colaboración extraordinaria en el espectáculo da realce y categoría al mismo. La pareja se superó en cada número hasta el punto de que es difícil encontrar otra que se entregue de una manera total al baile como lo hacen Tona Radely y Paco de Ronda. Perfectamente sincronizados todos sus movimientos, con un estilo depurado, con personalidad propia, interpretan los mas diversos bailables con una exactitud y una belleza realmente asombrosa. Para ellos fueron los más fuertes aplausos de la jornada y bien merecidos, por cierto (Tona Radely, archivo personal).

Como se ha expuesto anteriormente, hacen doblete en la sala de fiestas J'Hay (ABC (Madrid), 13/04/1958, p. 92) (Imagen nº 173).

Simultáneamente, en calidad de bailarina-recitadora, Tona Radely interviene en solitario en el Festival organizado en el teatro Eslava de Madrid (Imagen nº 174). Junto a Paco de Ronda y el ballet también actúan en diferentes eventos, compaginándolo con su trabajo en la sala de fiestas, como por ejemplo el Festival benéfico en el teatro Calderón, el 27 de abril del 58, en el que intervinieron, entre otros artistas, Antonio Molina, Carmen Sevilla, Zori, Santos y Codeso y Conchita Martín, etc. (Imágenes nº 175 y 176).

³¹⁸ Cabe apuntar que en Valencia Tona Radely recibía muchas invitaciones para realizar recitales de poesía.

3.1.2.6.4.2. *Ver, Oír y Reír, con Pepe Iglesias, el Zorro. (junio, 1958)*

En junio debutan en el espectáculo *Ver, Oír, y Reír*, con Pepe Iglesias, “El Zorro”.

Era un espectáculo de variedades. También iban Los tres de Castilla, Sandy, etc. (Cuando algún artista venía de Iberoamérica, contrataban a diferentes figuras de diverso géneros y formaban un espectáculo – como Jorge Negrete). En el ballet seguían las bailarinas Aurelia Rey, Dolores Grau, Dolores González, Paco de Ronda y yo y el guitarrista “Serranito”. Se realizó una gira por Andalucía: Huelva, Sevilla Cádiz, Córdoba, Málaga. Estando en Málaga me compré el chalet en Torremolinos, en la calle Don Juan Manuel, donde luego abriría mi primer estudio (Tona Radely, comunicación personal, 15 de enero, 2013).

Como expone Tona Radely se realizó una gira por Andalucía, actuando en los teatros Duque de Rivas, el 8 de mayo, 1958, Gran Teatro Cervantes de Sevilla, del 12 al 17 de mayo, (ABC (Sevilla), 13/05/1958, p. 41) (Imágenes nº 177 y 178).

3. 1. 2. 6. 4. 3. *Salas de fiestas. Madrid (junio- agosto, 1958)*

Cuando finaliza la gira con el espectáculo *Ver, oír y reír*, con Pepe Iglesias “El Zorro”, vuelve a Madrid y trabajan en las salas de fiestas del Catellana Hilton y Jardines Antón (Imágenes nº 179 y 180).

3. 1. 2. 6. 5. *Salas de fiesta. Palma de Mallorca y Barcelona (agosto-noviembre, 1958)*

A igual que en el año 1957, vuelve a realizar el mismo circuito de contratos: de la sala de fiestas Castellana Hilton van a la sala de fiestas Rosales de Palma de Mallorca, y de ésta a Barcelona, el Night Club Barcelona de Noche. (Radely, comunicación personal. 15 de enero, 2012) y más tarde a la sala de fiestas Bolero de Barcelona donde coinciden con Janet Grey, Magali Vincent y Les Doriss Girls (Imagen nº 181). En esta sala de fiestas les ve un representante y les propone un contrato para ir a Suecia.

En Barcelona se va el guitarrista Serranito con Juanito Valderrama y entra Espinosa y se reduce el ballet: se va Eduardo Moreno, siguen Aurelia rey, Lolita Grau y entra Loli González, que era catalana, que junto a Tona Radely y Paco de Ronda forman el nuevo ballet.

3. 1. 2. 6. 6. Variedades. Europa: Suecia e Italia (diciembre, 1958-septiembre, 1959)

Tras terminar en la sala de fiestas Bolero, se van a realizar un contrato en Suecia, en el Berns Restaurant Cabaret Salonger de Estocolmo, donde pasan las navidades (Imagen nº 182).

Tras una larga temporada actuando en salas de fiestas, estando en la sala de fiestas Bolero, nos vio un representante sueco. Nos vio en el pase de la tarde en el que a pesar de que solía ser un pase más ligero, como hicimos la jota, la vio y le gustó tanto que nos contrató para ir a Suecia. Estuvimos en el Restaurant Berns Salonger en Estocolmo en las Navidades de 1958. El espectáculo era de variedades. Como repertorio llevábamos: Triana, seguidillas (Paco y yo solos); malagueñas; la jota; una farruca que bailaba Paco; Córdoba (yo sola). A este viaje no vino mi madre, porque tenía que hacerse unas pruebas de un supuesto cancer que luego no tenía. El caso es que estaba un poco triste por este motivo (Tona Radely, comunicación personal. 15 de enero, 2013).

De Suecia se van a Italia donde realizan una gira que dura nueve meses (Imágenes nº 183, 184 y 185).

Desde Estocolmo, Suecia, nos vamos directamente a Roma, a debutar en la sala de fiestas Rupe Tarpea. Se realizó una gira por toda Italia: Milán, Torino, Bolonia, Génova, Verona (en la base americana, en donde me regalaron una pulsera con una moneda); Bolzano, Merano, el lago de Stresa, donde terminamos la gira y regresamos a Barcelona a Bolero. Me acuerdo muy bien de Bolero en Barcelona porque estrené un traje que me habían confeccionado en Italia con una tela de encaje comprada en Suecia. El repertorio era el mismo que habíamos llevado a Suecia. Habíamos ido todos los componente: tres bailarinas, Paco de Ronda y yo, y el guitarrista Espinosa que se había incorporado en el debut en Bolero - anterior a Suecia-, pues nos había dejado Serranito (Tona Radely, comunicación personal. 15 de enero, 2013).

3. 1. 2. 6. 7. Sala de fiestas. Bolero, Barcelona (septiembre, 1959)

De vuelta de la gira por Europa, actúan en Barcelona, en la sala de fiestas Bolero, antes de regresar a Madrid.

3. 1. 2. 6. 8. *Carrusell*, con Marifé de Triana (octubre, 1959 – mayo, 1960)

Tras pasar por Barcelona y trabajar en la sala de fiestas Bolero, regresan a Madrid y se integran en el espectáculo *Carrusel de España*, con Marifé de Triana, fantasía lírica en dos actos. La letra de Rafael de León y Andrés Molina Moles y la

música del maestro Quiroga. Decorados y figurines de Emilio Burgos y de Raula. En el programa se puede observar todo el elenco de la compañía (Imagen nº 189).

Y con el Ballet reducido, nos incorporamos al espectáculo de Marife pero sin Aurelia que se va porque su madre se encuentra enferma, quedando las dos lolitas y Paco, Aunque el ballet se forma por la compañía de Carrusel de Marifé de Triana, las bailarinas eran las mías. Yo hacía las coreografías y me encargaba del ballet como si fuera mi ballet (Tona Radely, comunicación personal. 21 de enero, 2013).

El espectáculo se estrena en septiembre de 1959 en Valladolid, y se realiza una gira por toda España pasando por la Madrid, en abril, en el teatro Calderón (Imagen nº 186).

Era un espectáculo compuesto por diferentes números sueltos y una estampa de Aragón. Se debutó a últimos de septiembre de 1959. Hicimos una gira por toda España. Empezamos en Castilla, un pueblo cerca de Valladolid, luego fuimos a Valladolid, Salamanca. Hicimos la temporada en Madrid en el teatro Calderón (abril, 1960). Y luego hicimos toda España: Barcelona en el teatro Calderón; en Valencia en el Principal; Málaga en el; López de Ayala de Badajoz; teatro San Fernando de Sevilla; etc. (Tona Radely, archivo personal).

Tras actuar en Madrid, se realiza una gira por toda España actuando en los Teatro Principal de Valencia; el Cervantes de Málaga Cervantes (Imagen nº 187) (VVAA, 2002, p. 207), San Fernando de Sevilla (ABC (Sevilla), 03/03/1960, p. 34), López de Ayala de Badajoz, teatros Calderón de Barcelona (Imagen nº 188), en Jofre (Imagen nº 189).

Tona Radely, en cuanto a su intervención en el espectáculo testimonia:

Juan³¹⁹ me cantaba zambra titulada “esos ojos que tu tienes”, y en alguna ocasión tuvimos que repetirlo. También nos cantaba unas seguirillas que bailábamos Paco y yo. En la estampa de Aragón, yo hacía el papel de Agustina de Aragón, bailaba la jota, interpretaba y recitaba. Después de bailar me mataban con una bayoneta y caía muerta –me destrozaba las rodillas- y terminaba la primera parte. El Bolero que bailaba era el de la cachucha con Paco (Tona Radely, comunicación personal, 21 de enero, 2013).

³¹⁹ Se refiere a Juan Osuna, a quien conoce en este contrato y desde entonces será su pareja sentimental, y en el futuro su marido, motivo por el cuál este contrato y este año son muy importantes para Tona Radely, como testimonia en muchas ocasiones.

En este espectáculo es muy considerada en la crítica tanto por la interpretación del bolero, como por la jota que interpreta encarnada en el personaje de Agustina de Aragón (Imágenes nº 190, 191 y 192), en este caso atendiendo también a sus dotes interpretativas como actriz:

Forman en el elenco, como invitados de honor, Tona Radely y Paco de Ronda. Tona Radely, esta fenomenal bailarina y excelente actriz cautivó a la expectación en todos sus números, y singularmente en la interpretación de una jota. Llena de novedad en cuanto a su concepción musical; Tona Radely, realmente genial, logra de ella una creación singularísima que revela su temperamento de gran artista y sus excepcionales posibilidades físicas. Paco de Ronda, magnífico bailarín, compartió este éxito (Leocadio Mejías. Archivo personal de Tona Radely).

Al terminar este contrato, Tona Radely se separa artísticamente de Paco de Ronda:

Al terminar este espectáculo me separo de Paco de Ronda. En este contrato conocí a Juan Osuna, que sería luego mi marido. Es curioso que Mariemma contrato a Paco de Ronda y a Juan Osuna para irse a América con su ballet. Es decir después de Marifé, Juan y yo trabajamos por separado (Tona Radely, comunicación personal. 21 de enero, 2013).

3. 1. 2. 7. En solitario. Variedades y espectáculos folclóricos. 1960-1961

Al terminar el espectáculo *Carrusell de España* con Marifé de Triana, se separa de Paco de Ronda, el ballet se deshace, y decide seguir bailando sola trabajando en solitario en salas de fiesta y espectáculos folclóricos. (Tona Radely, comunicación personal. 31 de enero, 2013).

3. 1. 2. 7. 1. Salas de fiestas. Madrid, Valencia y Bilbao (mayo, 1960 – abril, 1961)

En Madrid actúa junto al guitarrista Luis Maravillas en el Night Club restaurante Villa Romana, la Sala de Fiestas River Club (Imagen nº 193). Respecto a la categoría de la sala Villa Romana, Tona Radely expone:

El Villa Romana estaba bajo la dirección artística de Tony Leblanc. Las salas de fiestas eran caras. En Villa Romana valía la entrada con cena 150 pesetas (Tona Radely, comunicación personal. 31 de enero, 2013).

En Bilbao actúa en la sala de fiestas Arizona Club (Imagen nº 194). En Valencia, con el representante Vicente Lladro, actúo en diferentes salas y teatros como el Teatro Monumental y el Circo Denia (Imágenes nº 195, 196, 197 y 198).

3. 1. 2. 7. 2. *Copla y Jazmín con Marifé de Triana* (mayo, 1961- junio, 1961)

En mayo de 1961 se incorpora al espectáculo *Copla y Jazmín* con Marifé de Triana. Era un espectáculo de variedades. En la compañía figuraban el cantaor El niño de Orihuela (autor de la letra de la canción de La luna y el toro), la pareja cómica Angelita y Funez, el dúo músico-vocal las Hermanas Navarro, Lola Romero, la pareja de baile fantasía Juli y Víctor, Pepe Torregrosa (profesor de guitarra), la canzonetista Julita Castro, y Enrique del Valle que era el pianista que siempre iba con Marifé de Triana. El representante era Losada (Imágenes nº 199 y 200).

Se realiza una gira por Castilla actuando en los teatros López de Ayala, (Imágenes nº 199 y 200) Ramos Carrión, Zorrilla de Valladolid, Coliseum y Principal (Imagen nº 201).

Tona Radely iba sola sin ballet. Llevaba como repertorio: bolero, jota y zapateado.

3. 1. 2. 7. 3. *Andalucía en Rock, con Lolita Sevilla* (julio, 1961 – noviembre, 1961)

Entre julio y noviembre de 1961, Tona Radely actúa en el espectáculo *Andalucía en Rock*, con Lolita Sevilla.

Era un espectáculo compuesto por diversas estampas. El autor de la letra era Camilo Murillo y el compositor García Morcillo. También había canciones de Baldrich, Jaén y Villafranca. El vestuario de Rafran y decorados de Viuda López Muñoz. Al final del espectáculo bailábamos Lolita Sevilla y yo unas sevillanas en rock. El director-productor Mario Gallardo (Tona Radely, comunicación personal. 25 de enero, 2013).

Es curioso resaltar cómo el elenco podía sufrir cambios en la duración del contrato. Así en el teatro Lope de Vega de Valladolid El Ballet español estaba anunciado como Ballet Chicas de España, “montado por Luisita Pericet” (Tona Radely, comunicación personal. 25 de enero, 2013) y estaba formado por: María Victoria, Pilar Villar, Milagros Bárcena, Angelines García, Blanquita Bodelón, Pepita

Cabeza, M^a del Carmen Clavería y Anita Clavería; y entre otros artistas figuraban: Los Payadores (conjunto músico-vocal), Les Josephines (atracción internacional acordeonista), Paco Vila (primer actor), Luis Moscatelli (tenor cómico), León Catalán (cantante y actor), el tenor cómico Manolo García. El primer bailarín Manolo García y el guitarrista Juan Rivas. En cambio en el teatro Calderón figuraban: Los Paquiros, a la guitarra Paco de Antequera, Trio Tenango, Los Dany, el tenor cómico Manolo García, los actores Elisin González, Paco Cambres, Lucio Garaglia, la cantante Lidia Quintela. Y el ballet estaba anunciado como el Ballet de Tona Radely formado por: Toñi Granados, Pilar Villar, Mary Caballero, Rosita Álvarez, Pepita Cabeza, Rafael Sevilla y Manolo Sevilla. Como guitarristas Juan Rivas y Paco de Antequera (Tona Radely, archivo personal).

En el espectáculo Tona bailaba sola: Bolero, el zapateado de Estampido, Sevillanas en Rock y Soleares; y con el Ballet de la compañía los números de grupo.

Se realizó una gira, desde julio a noviembre, por casi toda España: teatro Principal de Zaragoza (Imagen nº 202); Lope de Vega de Valladolid (Imágenes nº 203, 204, 205 y 206); Apolo de Valencia, Calderón de Madrid (Imágenes nº 207 y 208), Ramos Carrión de Zamora; toda Galicia, Barcelona de Barcelona (La Vanguardia, 31/08/1961, p. 19).

En cuanto a las críticas, Tona Radely sigue recogiendo las más favorables y positivas, apuntando tanto en su calidad expresiva como en su calidad técnica:

Tona Radely es una de las mejores bailarinas españolas. La depurada técnica y el sentimiento que expresa la elevan muy alto por encima de las más sobresalientes de la especialidad... Tona como Lolita, en ese "mano a mano" de la categoría se llevaron los mayores aplausos (Crítica del espectáculo "Andalucía en Rock", en el teatro Lope de Vega. Archivo personal de Tona Radely).

Colabora especialmente en el espectáculo, la extraordinaria bailarina Tona Radely, tantas veces ya admirada en Barcelona, y que anoche lo fue todavía más por presentarse en el máximo apogeo de su arte y prodigiosa técnica (Crítica periodística del espectáculo "Andalucía en Rock", en el teatro Barcelona, de Antonio de Armenteras. Archivo personal de Tona Radely.)

3. 1. 2. 8. *Nuevo Ballet Racial de Tona Radely. 1962-1964*

Tona vuelve a formar su Ballet Racial, con Pepita Rivas y el guitarrista Juan Rivas. Con su ballet se integra en espectáculos de variedades y folclóricos.

3. 1. 2. 8. 1. *Los Globos con Rosita Ferrer (1962)*

Además de Rosita Ferrer y Tona Radely, figuraban en el espectáculo: Luisita Esteso, Los gemelos del Sur, Los Sevillanos, Soledad Miranda y Armando y su cuarteto, el Ballet Racial de Tona Radely, Pepita Rivas y el guitarrista Juan Rivas, al piano Antonio Mergdek y Orquesta Hispania. Realizan una gira y entre otros teatros actúan en el Ayala en Daimiel (Imágenes nº 209 y 210), Monumental, Andalucía, etc. El representante era Brageli que era representante de Paquita Rico.

Como repertorio baila Goyescas, Malagueñas, Fandangos y Jota.

3. 1. 2. 8. 2. *Variedades. Salas de fiesta. Bilbao, San Sebastián, Zaragoza y Madrid (1962)*

Tras el contrato de Los Globos con Rosita Ferrer, actúa en espectáculos de variedades en diferentes salas de fiestas: Arizona Club en Bilbao, donde coincide con el Dúo Dinámico (Imagen nº 211); La Perla de San Sebastián, en mayo, 1962- (Imágenes nº 212, 213 y 214); Rio Club, de Zaragoza, en junio (Imagen nº 215).

En Madrid, en la Parrilla del Alcázar, actúa durante la temporada de verano (Imagen nº 216), (ABC (Madrid), 21/07/1962, p. 43) (ABC (Madrid), 26/09/1962, p. 60). Mientras que actúa en La Parrilla realiza otras actuaciones puntuales. En el Circo Price, el 10 de agosto, participa en el Homenaje a Julita Díaz en el Fin de Fiesta de “Las Bellezas de Barry” (imagen nº 217). Con Imperio de Triana actúa en el espectáculo *Siempre hay una Canción*, en el Teatro Real de Gibraltar, 12 y 13 de octubre (Imagen nº 218).

3. 1. 2. 7. 5. Glorias de España, con Gloria Romero (18 de Octubre, 1962)

Espectáculo es una fantasía lírico-folclórica original de Perelló y Zamora y música de los maestros Montorio y Bernalt (Imagen nº 220). También van en la compañía el actor cómico Paquito de Lucio, Trio Tenango, Luisito Rey.

En este espectáculo el ballet Racial de Tona Radely está formado por Pilar Villar, Rosita Sánchez, Roseti Conesa, Paquita Sánchez, Juan Rivas guitarrista y Pepita Rivas. (Imágenes nº 221).

Realizan una pequeña gira y actúan entre otros teatros en el López de Ayala (Imagen nº 219) y en la sala Cervantes de Alcalá de Henares (Imágenes nº 220 y 221).

3. 1. 2. 7. 5. Vendo Alegría con Antonio Molina (noviembre, 1962 – junio, 1963)

En noviembre de 1962 se integra en el espectáculo, *Vendo Alegría*, con Antonio Molina. Era un espectáculo de variedades. Figuraban junto a Antonio Molina y Tona Radely: Elena y Antonio Martín, Teresiya, Pepita Cabezas, Hermanos Arjona, Los Champan, los guitarristas Juan Espada, El Niño de Ricardo y Juan Rivas (Imágenes nº 221-1 y 221-2).

Se debuta en Canarias y se realiza una gira (Tona Radely, archivo personal): Teatro Baudet de Santa Cruz de Tenerife, del 21 de noviembre al 2 de diciembre, (imágenes nº 222 y 223); Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, 11 de diciembre, 1962; Salón Variedades, 21 de diciembre, 1962 (imágenes nº 224 y 225), teatro Casino de Niza, Teatro Apolo de Barcelona (La Vanguardia, 01/03/1963, p. 26), La Latina de Madrid (ABC (Madrid), 10/05/1963, p. 82).

En cuanto a la crítica Tona Radely, como es habitual, la presentan como una excelente figura dentro de la Danza Española (Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 7. 6. Variedades. Salas de fiestas. (1963-1964)

Tras terminar el contrato con Antonio Molina, vuelve a actuar en salas de fiestas. En las navidades de 1963, actúa con su ballet en el Lido San Telmo en el

Puerto de la Cruz de Tenerife (Imágenes nº 226 y 227). En salas de fiestas en la Costa del Sol como El Piyayo, en Torremolinos, en febrero y marzo de 1964 actúa con su ballet junto a Los Diablos (Imágenes nº 228 y 229).

3. 1. 2. 7. 7. *Guitarra y Canela*, con Rafael Farina (abril-noviembre, 1964)

Junto a Rafael Farina actúa en el espectáculo *Guitarra y Canela*. El espectáculo era de variedades y en la compañía figuraban los artistas: Angelita Font, Mercí Peña, Nita Ortega, Ontiveros, Jesús Perosanz, el guitarrista Vargas Araceli y Tona Radely con su Ballet Racial formado por el guitarrista Juan Rivas y las bailarinas Pilar Villar, Marilena y Coral y Pepita Rivas, el bailarín Curro Granada (Imágenes nº 230 y 232).

Se hizo una gira muy larga desde abril hasta noviembre de 1964 que se inicia en el teatro Oliva de Valencia el 11 de abril, y se desarrolla por toda Valencia teatro Moderno de Alget, 17 de abril, (Imagen nº 231); Barcelona, Teatro Bosque de Villanueva y Geltrú, 20 de mayo, (Imagen nº 232); Ruzafa de Valencia, 21 de mayo- (Imágenes nº 233 y 234); Palma de Mallorca, Melilla; Francia -que se inicia en Perpiñán, en junio- (Imagen nº 235). En Salamanca el 20 y 21 de septiembre (Tona Radely, archivo personal).

Las críticas en cuanto a la intervención de Tona Radely y su ballet en el espectáculo corroboran su destacada actuación refiriéndose a Tona Radely como una “autoridad” en el baile español (Tona Radely, archivo personal).

3. 1. 2. 8. *Etapa: 1965-1970. Último espectáculo: Esto es España*, con Marifé de Triana y Rafael Farina, 1970

Cuando finaliza el contrato del espectáculo *Guitarra y Canela* con Rafael Farina, deshace el ballet y vuelve a bailar en solitario, acompañada por la cantaora Pepita Rivas y el guitarrista Juan Rivas.

3. 1. 2. 8. 1. Variedades. Salas de fiesta. Portugal y España (1965-66)

Tras finalizar un contrato en el Casino de Funchal, Islas Madeira, de Portugal, actuando en solitario y acompañada por Pepita de Rivas y el guitarrista Juan Rivas, como se ha expuesto anteriormente, regresa a España y actúa en diversas salas de fiestas de la Costa del Sol: la sala Zagora Palace, de Torremolinos (Imagen nº 236), Platero, de Marbella (Imagen nº 237) y Hostal de San Marcos, de Torremolinos (Imagen nº 238).

En la Costa Brava, actúa en Playa de Aro (Imagen nº 239), y en la sala de fiestas Savoy de Palamós (Imágenes nº 240 y 241).

En Valencia y Alicante (diciembre, 1965 - noviembre, 1966), a través del representante Lladró, actúa en diferentes salas de fiesta; en el Tablao Flamenco Andalucía Mora y el Night Club Los Tres Peces en la Playa de San Juan de Alicante, Boite Lara de Valencia, (Imagen nº 242). Llar Fallero de Burriana, Valencia (Imagen nº 243); Toro Bravo, de Vinaroz (Imágenes nº 244 y 245);

En el teatro Ruzafa de Valencia, interviene en el espectáculo *Que lo pasen bien*, en julio de 1966 (Imagen nº, 246). En la crítica se refleja el cariño y la admiración que la tenían en Valencia (Imagen nº 247). En el real Cinema, interviene en “Ases del Espectáculo”, los días 24 y 25 de julio (Imagen nº 248).

En la Plaza de Toros de Castellón, actúa en el espectáculo *Pregón Andaluz*, 31 de agosto (Imagen nº 249). En los festejos del puerto de Sagunto -6 de agosto- (Imágenes nº 250 y 251).

En esta temporada interviene en el programa de variedades musicales “Aquí el segundo programa” en el canal UHF de Televisión Española, emitido el 21 de agosto (21h 47’). EL presentador era Joaquín Soler Serrano y en el programa figuraban además de Tona Radely, Ricardo Visus, Tom Powell, Tania Vella, Temperance Seven y Los Tres de Castilla. El realizador era Eugenio Pena (Tona Radely, archivo personal).

En los Jardines del Mercado, actúa en la “VI Semana deportiva de Cullera”, Valencia (Imágenes nº 252 y 253). En la Plaza de toros de Ibiza, en el espectáculo *Mosaico Español*, el 27 de agosto (Imagen nº 254).

3. 1. 2. 8. 2. Etapa 1967-1970. Madrid

La etapa entre 1967 y 1970 se caracteriza por compaginar la actividad artística en el ámbito escénico con la actividad pedagógica. En Madrid comienza a preparar alumnas para presentarse a los exámenes de danza del conservatorio. Esta actividad le permite actuar en salas de fiestas, y diferentes eventos como homenajes, festivales, pero ya de una forma discontinua. Así por ejemplo actúa en el Homenaje fin de fiesta a Manolo Escobar en el teatro Calderón, el 09 de enero de 1967 (ABC (Madrid), 08/01/1967, p. 100).

En 1968, durante los meses de mayo y junio de 1968, Tona Radely actúa en J’Hay y coincide con Tomás de Madrid (ABC (Madrid), 09/05/1968, p. 106) (ABC (Madrid), 21/06/1968, p. 128) y con el Trio Montoya, El Greco, e Isabel Camacho.

3. 1. 2. 8. 3. Último contrato profesional. *Esto es España*, con Marifé de Triana y Rafael Farina (mayo, 1970 - julio, 1970)

En el año 1970 forma parte del espectáculo *Esto es España* con Marifé de Triana y Rafael Farina. Era un espectáculo de variedades. Además de Tona Radely, había un ballet español que lo formó Tona pero que lo pagaba la compañía y estaba formado por: Mari Carmen Álvarez, Nati Cabrerros, Gloria Lozano, Ana Salinas, Angelita Ayllón, Erina O’Neill, Manolo Sevilla, Feliz Bárcenas, Pepe Alpañez, Eduardo Pesqueras, y como bailarina solista Isabel Quintero. Como guitarristas, Araceli Vargas y Montoyita. También figuraban en el elenco: Angelita Font, José M^a Calvo, Magda Rosa, hermanos Farina.

Se debuta en el teatro Calderón de Madrid (Imagen nº 250) donde se representa más de un mes (ABC (Madrid), 10/05/1970, p. 73) (ABC (Madrid) - 17/06/1970, p. 90).

Tras actuar en el teatro Calderón de Madrid (imagen nº 255), inician la gira: Castellón, Valencia y Barcelona (La Vanguardia, 26/07/1970, p. 42) en el teatro Victoria, del 15 al 26 de julio (Imágenes nº 256 y 257).

Se debutó en el teatro Calderón de Madrid. Luego fuimos a Castellón, Valencia y Barcelona, donde dejé el contrato, y definitivamente dejé el mundo del espectáculo y por tanto mi carrera profesional. Yo había firmado unas condiciones publicitarias específicas, respecto al tamaño de la letra de mi nombre, y no se cumplían y me decían que era error de imprenta, y ya en Barcelona, decidí despedirme dándoles los 15 días po dicho incumplimiento.

Ya los espectáculos folclóricos en los teatro empezaban a declinar. En Castellón se trabajó en un polideportivo. Las bailarinas no podían bailar bien “La Maja y el torero” porque no habían quitado la cama elástica de la lucha libre. Yo bailaba La boda de Luis Alonso, unas soleares que me montó Paco Fernández, y con el ballet una danza muy exótica con carácter dramático, que la montó un bailarín que daba clase en los estudios Calvo. Y por otra parte, si yo me retiraba, también se retiraba Juan (se refiere a Juan Osuna, su pareja sentimental), que ya tosía mucho y me daba miedo que siguiera en el teatro. Mi retirada fue consecuencia de un cúmulo de factores. (Tona Radely, comunicación personal. 17 de febrero, 2013)

Como expone Tona Radely, en Barcelona se despide del espectáculo a causa del incumplimiento de las condiciones publicitarias especificadas en el contrato (tamaño de la letra del anuncio del nombre artístico en la publicidad del espectáculo).

Tras este contrato se retira del mundo profesional escénico y se dedica de forma íntegra a la enseñanza.

3. 1. 4. Elementos del ballet

Una vez expuesto el desarrollo temporal de la trayectoria profesional de Tona Radely, vamos a analizar cuáles fueron las tendencias de la misma en cuanto a espacios escénicos, tipos de espectáculos, repertorio, etc. No olvidemos que el contexto, tanto escénico como social y cultural, puede influir en determinados aspectos referentes a la selección de repertorio, características coreográficas, diseño de vestuario, etc., aunque obviamente no influirá en las características artísticas personales. Los diferentes contextos del teatro y una sala de fiestas, implican planteamientos diferentes, en base a varios factores: tipo de público,

diferente tipo de interés por parte del mismo, condiciones del espacio escénico – dimensiones, forma, recursos escenográficos-, distancia al público, etc.

3. 1. 4. 1. Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos

Al analizar la trayectoria artística de Tona Radely se observa que se ha desarrollado preferentemente en el ámbito nacional, dentro del cual ha trabajado a nivel provincial y local, es decir en capitales, ciudades y pueblos. La oferta de trabajo que disfrutaba en los espectáculos folclóricos y salas de fiestas nacionales incide en la falta de necesidad de tener que trabajar en el extranjero, por lo que su presencia en el ámbito internacional (Argentina, Uruguay, Suecia, Italia, Francia, etc) supone alrededor de un 10 % de su trayectoria artística.

En cuanto a los espacios escénicos, ha trabajado preferentemente en teatros y salas de fiesta. Dado que las giras, de los espectáculos folclóricos, se hacían por capitales y provincias, ha actuado en todas las categorías de teatros, mejor y peor acondicionados. En grandes teatros como el Lope de Vega de Valladolid, Cervantes y San Fernando de Sevilla; Cervantes y Reyes Católicos de Granada; el Falla de Cádiz; el Cervantes de Málaga, El Gran Capitán de Córdoba, el Villa Marta de Jerez, el Calderón, el Apolo y el Victoria de Barcelona; el Fuencarral, el Calderón, El Pavón, el Maravillas y Fontalba de Madrid; el Principal, el Ruzafa y el Apolo de Valencia; el Romea de Murcia; el Principal de Alicante; el Principal y el Argensola de Zaragoza, el Campoamor de Oviedo; el Principal de San Sebastián, el Pereda de Santander, etc.; y en teatros de pueblos, mejor y peor acondicionados³²⁰.

También podemos observar que las salas de fiestas en las que ha actuado a nivel nacional, en Madrid, Palma de Mallorca, Bilbao, Barcelona, etc, responden a una importante categoría artística: Pasapoga, La Parrilla del Alcazar, el Hotel Hilton, Pavillón, H'Jay, Rosales, Jack EL Negro, etc.

³²⁰ Véase subapartado 2. 2. 1. Teatros

Otros espacios escénicos en los que ha trabajado, pero en menor proporción, han sido las plazas de toros, auditorios, casinos, circos, cines, restaurantes e incluso polideportivos.

Analizando la trayectoria profesional de Tona Radely, se puede observar que, si bien ha actuado en diferentes tipos de espectáculos, se ha concentrado su trayectoria artística en los espectáculos folclóricos con argumento, o sin argumento - variedades folclóricas-, y en los espectáculos de variedades. A continuación se presenta una tabla que recoge los espectáculos folclóricos en los que ha intervenido.

TABLA 13. ESPECTÁCULOS FOLCLÓRICOS EN LOS QUE HA ACTUADO TONA RADELY

año	Espectáculo
1943	<i>Arte Español</i> , con Mari Paz y Mario y Mario Gabarrón
1945-1946	<i>Filigranas</i> , con Antoñita Moreno
1946-1947	<i>Gran Desfile</i> , con Merche Vázquez
1947	<i>Sol de España</i> , Gloria Romero
1948	<i>Bronce y Seda</i> , con Lola Conde
1949	<i>Viva el Folclore</i> , con Nati Mistral y Tony Leblanc
1949	<i>Cancionero de España</i> , con Pepe Pinto y Paquita Rico
1950	<i>Tus Ojos Negros</i> , con Carmen Lucena
1950-1951	<i>Pena y Oro</i> , con Juanito Valderrama
1952	<i>Del Corazón a los Labios</i> , con Pepe Pinto
1952	<i>Mosaico Español</i> , con Lolita Caballero
1952-1953	<i>Así es mi cante</i> , con Antonio Molina
1953	<i>El Embrujo de la Copla</i> , con Antonio Molina
1954-1955	<i>Hechizo</i> , con Antonio Molina
1955	<i>Pasan las Coplas</i> , con Pepe Marchena
1957	<i>La Emperaora</i> , con Marifé de Triana
1959-1960	<i>Carrusell</i> , con Marifé de Triana
1961	<i>Copla y Jazmín</i> , con Marifé de Triana
1961	<i>Andalucía en Rock</i> , con Lolita Sevilla
1962	<i>Siempre hay una canción</i> , con Imperio de Triana
1962	<i>Los Globos</i> , con Rosita Ferrer
1962	<i>Glorias de España</i> , con Gloria Romero
1962-1963	<i>Vendo Alegría</i> , con Antonio Molina
1964	<i>Guitarra y Canela</i> , con Rafael Farina
1970	<i>Esto es España</i> , con Marifé de Triana y Rafael Farina

Fuente: Elaboración propia

También ha participado en operas flamencas, festivales, homenajes, fin de fiesta, funciones benéficas y algunos conciertos de danza al inicio de su carrera. Curiosamente su presencia en la televisión o en el cine ha sido mínima. La

experiencia de Tona Radely en televisión, se remite a la TVE en los programas: “Bailando ante las cámaras” y Tona Radely” en emisiones experimentales de TVE, retransmitido por Radio Nacional de España, el 4 de diciembre de 1952 (ABC, 04/12/1952 p.12); Ballet de Tona Radely, junto al Ballet de Luisa Pericet, emitido el 11 de noviembre de 1954; “Aquí el segundo programa”, programa de variedades musicales en el canal UHF de televisión española, emitido el 21 de agosto de 1966, a las 21 horas, 47 minutos.

Todos estos espectáculos se enmarcan dentro de las manifestaciones culturales populares. En relación a la danza, no son espectáculos netamente dancísticos.

También realiza algunas grabaciones discográficas en 1963: verdiales, sevillanas, fandangos y tanguillo, Ep. Belter (imagen nº 258)

Cabe citar que, dada su formación en Arte dramático y Declamación, en muchas ocasiones recitaba en los espectáculos, como es el caso de *Carrusell* con Mairfé de Triana (imagen nº 259)

3. 1. 4. 2. Condiciones Laborales. Tipos de contratos

Los tipos de contratos están relacionados con los tipos de espectáculos y los espacios escénicos. Como se refleja en su trayectoria artística, Tona Radely, tanto como figura solista como al frente de su ballet, ha disfrutado de la continuidad laboral y ha realizado contratos desde actuaciones sueltas o “bolos” hasta contratos con duración de un año y medio, pasando por contratos de varios días, varias semanas o varios meses.

La financiación era privada. En cuanto a la gestión empresarial, Tona Radely no ha sido empresaria de su propio Ballet, sino que estaba contratada por las empresas de las compañías de los espectáculos folclóricos o las de las diferentes salas de fiestas. por lo que las cotizaciones iban a cargo de dichas empresas. Esta relación no repercutía en la autoridad e independencia que tenía sobre su propio ballet. Los diferentes contratos se los ofrecían los representantes que se movían en los diferentes circuitos. Ella trabajó, entre otros representantes, con Lladró, Arroyo,

Vidallier, Brageli, Vaquero, Carcellé, Hidalgo, Bermúdez y Carrión (Tona Radely, comunicación personal. 11 de octubre de 2012).

El número de actuaciones diarias también dependía del tipo de contrato, del espectáculo y de las circunstancias, pues en las giras, en ciertas ocasiones hacían hasta tres representaciones diarias. Así nos narra como en los pueblos hacían tres representaciones: a las 4, a las 6 y a las 11 (Tona Radely, comunicación personal. 28 de abril, 2011). También a causa de la cantidad de trabajo que había y de su calidad artística, era muy demandada y, en muchas ocasiones, tenía que hacer doblete y a veces triplete, como se refleja en su trayectoria artística.

Tona Radely incide en cómo en los contratos especificaba algunas de sus condiciones como el tipo de repertorio que quería bailar –las cuatro formas- y el estatus en el espectáculo que se reflejaba en el tamaño de la letra (Tona Radely, comunicación personal. 9 de junio, 2011).

3. 1. 4. 3. Formato, composición del ballet. Bailarines

La trayectoria profesional de Tona Radely se ha desarrollado como figura y al frente de su propio Ballet que ha sido de pequeño formato. Como figura de la Danza Española ha actuado junto a figuras de la Canción Española y de la Copla, integrada en los espectáculos folclóricos -con argumento y variedades folclóricas- preferentemente; de forma más puntual en festivales, homenajes y recitales de danza. Con su propio Ballet ha actuado preferentemente en salas de fiestas, y también integrado en los espectáculos folclóricos. En el formato de pareja, actuó con Paco de Ronda en algunas ocasiones puntuales coincidiendo con su estancia en el Ballet en la temporada 1957-1960.

Respecto a las circunstancias en las que Tona Radely ha formado sus grupos o ballets, apunta:

Había muchísimos espectáculos de folclore: Pepe Pinto, Juanita Reina, Marife de Triana, Valderrama, Farina, etc. Había muchísimo trabajo, hasta el punto de que a veces era muy difícil conseguir un bailarín o una bailarina. En algunas ocasiones las he formado yo misma, por ejemplo... Yo daba una importancia muy grande a la clase de personas (Tona Radely, comunicación personal. 10 de mayo, 2013).

En estas declaraciones se constata cómo la formación de los bailarines en la Danza Española, en tanto oficio artístico, se completaba dentro de las mismas compañías.

La estructura interna del Ballet, al ser de pequeño formato, se reduce a la figura del director/jefe, Tona Radely, y los bailarines.

Durante su trayectoria artística, Tona Radely forma varios ballets/grupos de formato pequeño:

- Primer Ballet (1953), formado por: Tona Radely, José de la Mota, Antonio Gallardo, José Márquez, Aurita Reyes, Carmen Reyes, Asunción del Valle, el guitarrista Eugenio González, y el cantaor Beni de Cádiz (Imágenes nº 260, 261 y 262).

- Segundo Ballet Racial (1955-1957), compuesto por: Tona Radely, Aurelia Rey, Manolita Gómez, Antoñita Granados y Maruja Caballero y José Miguel y Eduardo Moreno y el guitarrista, Duque (Imágenes nº 263, 264 y 265).

- Tercer Ballet Racial (1957-1960) integrado por Tona Radely, con Paco de Ronda. Del segundo Ballet se van Antoñita Granados, Manolita Gómez, José Miguel y el guitarrista Duque; siguen Aurelia Rey, Maruja Caballero y Eduardo Moreno y se incorporan Gitanillo Rubio como cantaor (y que luego se hará bailarín), Pilarín Iglesias, Paquita Guzmán, Loli Grau y Serranito como guitarrista, que junto a Tona Radely y Paco de Ronda conforman el nuevo Ballet (Imágenes nº 266, 267 y 268). Se reduce el Ballet quedando Aurelia Rey, Loli Grau, Loli Seva el guitarrista Serranito y entra Espinosa (Imagen nº 269)

- Cuarto Ballet Racial de Tona Radely (1962) integrado por Tona Radely, Antonia Granados, Pilar Villar, Roseti Conesa, Pepita Rivas (canzonetista), y el guitarrista Juan Rivas (Imágenes nº 270, 271 y 272). En el contrato de Gloria Romero, están Rosita Sánchez y Paquita Sánchez en lugar de Antonia Granados.

3. 1. 4. 4. Repertorio. Características estilísticas y estéticas.

3. 1. 4. 4. 1. Repertorio

Tona Radely diferencia entre el repertorio aprendido con todos los maestros y el repertorio escogido para desarrollarlo en el ámbito escénico. En este sentido expone:

En las academias si bailaba todo lo que me montaban. Por ejemplo Luisita Pericet me montó Puerto de Tierra, pero yo nunca lo bailé en el escenario; el polo de bretón, las soleares de arca. Es decir tu vas a una escuela y te montan un determinado repertorio, pero luego tu seleccionas el tuyo propio para el escenario. También sabía bailar gallego, vasco, asturiano, etc., pero yo jamás lo puse en el escenario. Eso sí, yo luego los enseñé. Hubo una época en que los bailarines tenían fama por un determinado baile, aunque supieran más repertorio, es decir se especializaban en un palo. Así por ejemplo Juan El Pelao tenía la Farruca; Estampío, La Corrida, llamada así porque relataba toda las faenas de la corrida.

De flamenco tenía diferentes coreografías de alegrías (Macarrona, Kika, Estampío, Luisita); de soleares (Regla, Estampío, más tarde Paco Fernández); caña (Paco Fernández); romeras, tanguillos, tientos, farruca, seguiriyas, peteneras (Regla Ortega),

Estampío me montó de todo, incluido su zapateado que bailaba muchas veces en el cuadradito de contrachapado que me hicieron exclusivamente para ello: en Buenos Aires lo bailé en el escenario porque tenía un estupendo contrachapado. Kika te enseñaba tocando ella la guitarra: alegrías, bulerías, tanguillo, una bamba (que es un palo de la solea un poco mas lenta que la alegría y más deprisa que la solea). Era una bolera muy buena (Tona Radely, comunicación personal. 16 de agosto, 2012).

Los diferentes programas y críticas de los espectáculos reflejan el repertorio que desarrolló en el ámbito escénico, y que se recoge en la siguiente tabla.

TABLA 14. REPERTORIO DE TONA RADELY

Clásico Español	Folclore	Escuela Bolera	Flamenco
La 1ª Danza de la <i>Vida Breve</i> , de Falla	Jota aragonesa	Bolero Liso	Alegrías (coreografías de La Macarrona, Kika, Estampío y Luisa Pericet)
<i>Capricho Español</i> , de Rimsky Korsakov (adaptación breve de Gerardo de Atienza)	Seguidillas Manchegas (con Tomás de Madrid)	El zapateado de María Cristina	Los Tientos
La farruca <i>Gabriela la de los tufos</i> , que coreografió el maestro Román y remodeló el maestro Gerardo	Charrada	El bolero con cachucha	Fandangos
La Danza del Fuego, de <i>El Amor Brujo</i> , de Falla, que coreografió Laura San Telmo,	Bolero mallorquín	Malagueñas	Soleares (coreografías de Regla, Estampío, y Paco Fernández)

pero remodeló Gerardo		
Sevilla, de Albéniz	Verdiales	Zambra
Triana, de I. Albéniz	La maja y el torero	Caña (coreografía de Paco Fernández)
Córdoba, de Albéniz, (inicialmente coreografiada por Luisa Pericet)	Romerías	
Goyescas, de Granados	Tanguillos	
Serenata, de Malats	Farruca	
El Polo, de Bretón (coreografía de Luisa Pericet)	Seguiriyas	
El Bolero de M. Ravel (coreografía de Pepe Mota)	Peteneras (coreografía de Regla Ortega)	
La boda de Luis Alonso (ya en 1970)	El zapateado de Estampío	

Fuente: Elaboración propia

En cuanto al repertorio y su estilo como bailarina solista, Tona Radely apunta:

Mis solos eran siempre los mismos. Yo destacué por el Amor brujo (de Falla), por la Jota (de Bretón), Córdoba y Sevilla (de Albéniz). En flamenco si tuve que hacer de todo... Yo era de corto repertorio en el escenario, porque me gustaba depurarlo y cada día iba sacando mas matices, más dificultades... Yo era una bailarina de Danza Española pero le daba un estilo distinto porque había estudiado clásico. Inicialmente me montaban las coreografías, pero Gerardo engrandecía los movimientos, daba su sello: los movimientos cortos y pequeños de la Danza Española, él los ampliaba y engrandecía. Me dio salto, ligereza, espacio... Una vez hablando con Paco Fernández sobre la influencia del clásico y la acción de Mariemma me dijo “Tona tu no hubieras bailado así si no hubieras estudiado clásico”. Pero la diferencia está en que yo nunca perdí el carácter (Tona Radely, comunicación personal. 16 de agosto, 2012).

Este repertorio se organiza en una estructura en el espectáculo según las siguientes categorías de bailes:

- De “presentación”: Goyescas de Granados, Sevilla (Laura de Santelmo), Córdoba de Albéniz. (montada inicialmente por Luisita Pericét, y tratada por Gerardo). La Serenata de Joaquín Malats. Generalmente bailaba Sevilla, Córdoba y Goyescas.
- De “carácter”: La primera danza de La Vida Breve de Falla, El canto de Capricho Español (coreografiado por Gerardo) y Danza del Fuego de El Amor Brujo de Falla (inicialmente montada por Laura Santelmo y remodelada por Gerardo).
- De “zapatilla”: el Zapateado de María Cristina y el Bolero Liso, etc.

- Folclore/regional: jota, charrada, mallorquín y seguidillas manchegas.
- Flamenco: la Farruca *Gabriela la de los Tufos* que inicialmente se la montó Román, pero que la engrandeció Gerardo (que era como un modisto que adaptaba personalmente los bailes) a orquesta. A guitarra: Soleá, seguiriyas, tientos, peteneras, alegrías, zambras y el zapateado de Estampío.

La selección de la música para conformar el repertorio también aportan claves para conformar la imagen que proyectaba de la Danza Española. El repertorio musical se centra básicamente en la utilización de la música Clásica Española de Albéniz, Falla, Granados, Bretón, Rodrigo, Halfter o Rimsky Korsakov.

En las salas de fiestas, utilizaba la música original. En los espectáculos con libro y música de autores, se componían músicas diferentes con la medida de otras músicas originales (Monreal, Gordillo, Quiroga, por ejemplo) que yo bailaba (Tona Radely, comunicación personal. 31 de enero, 2012).

En el repertorio del flamenco, la música se basa en la interpretación de la guitarra y del cante.

Dado que no tenemos fuentes documentales audiovisuales, no se puede realizar un análisis coreográfico de su repertorio, si bien las diferentes referencias de otros profesionales, las críticas periodísticas, el análisis de las imágenes fotográficas y las propias descripciones realizadas por Tona Radely, infieren que como lenguaje coreográfico utiliza las cuatro formas de la Danza Española de forma muy definida e independiente.

Las coreografías de los bailes, son creación de diferentes maestros como Laura de Santelmo, Luisa Pericet, Gerardo De Atienza, Paco Fernández, Regla Ortega, Estampío, etc. Algunas coreografías corresponden al repertorio que se aprende en las clases y sufren adaptaciones específicas adaptadas a la personalidad de Tona Radely como por ejemplo la *Danza del Fuego* que se la montó Laura Santelmo y Gerardo se la adaptó y estilizó.

3. 1. 4. 4. 2. Características esenciales y estilísticas

Para realizar una aproximación a las características estilísticas nos tenemos que apoyar en el análisis de las imágenes fotográficas. Se observa la utilización de las diferentes formas de la Danza Española, reconocibles en las características estilísticas de las actitudes del cuerpo, vestuario, gesto. En cuanto a las características en las actitudes del cuerpo se observa que se identifican con las de la Danza Española, tanto en los vectores dirección de cada uno de los elementos corporales, así como en el dibujo global del cuerpo: las actitudes de la cabeza; la colocación de los brazos -redondeados- con sujeción de los codos; la actitud del torso, -quiebro y torsión-; colocación de las piernas y de los pies, según cada forma de la Danza Española. A nivel interpretativo, se acusa la importancia del gesto y de la mirada. El vestuario, la utilización de la zapatilla, zapato y alpargata, la castañuela, apoya el reconocimiento de las diferentes formas de la Danza Española.

En cuanto a las características personales en la interpretación de su baile, quedan testimonios de las críticas y reseñas periodísticas sobre Tona Radely, que para describirla expresan: fuerza carácter, contraste, elegancia, flexibilidad, seguridad, armonía, orgullo, coquetería, pasión, “con bríos volcánicos”, “suavidades preciosistas”, “belleza a la española: morena, ojigrande y sensual, esculpida en bronce nuevo”. (Imágenes 273, 274, 275 y 276)

3. 1. 4. 5. Vestuario

En cuanto al vestuario de Tona Radely, tanto cuando bailaba como solista como cuando llevaba su propio ballet, fue diseñado y confeccionado por los modistos y figurinistas de moda en la época cuya actividad se desarrollaba en Madrid: Herrera, Resti, Encarnación, Alfredo, Redondo y Raula (que era el modisto que vestía casi todos los espectáculos de León y Quiroga).

La primera modista que tuve fue Encarnación que era la modista del teatro Español, en las galas infantiles. Herrera y Ollero traje de bolero y de malagueña. El traje de Bolero era de terciopelo amarillo y falda de tull blanco. Alfredo, uno de los modistos más célebres de esa época, fue quien vistió a mi Ballet. Yo decía: “Alfredo quiero un traje, por ejemplo, de malagueñas..” y entonces él me enseñaba varios figurines para que yo eligiera. Redondo que era especialista en las batas de cola, además

de las batas me cosió algunos trajes. Había figurinistas muy buenos (sobre todo Comba que era el catedrático de indumentaria del conservatorio y también figurinista del teatro Español). En Italia me hicieron un traje de flamenca precioso que le pusieron la tira bordada que había comprado en Suecia, en Estocolmo, donde compramos muchas telas como un encaje de guipur (encaje gordo). Bailaba con él unas soleares. Con ese traje debuté en Bolero en Barcelona (Tona Radely, comunicación personal, 4 de noviembre, 2012).

Como hemos dicho anteriormente, el vestuario utilizado por Tona Radely nos ayuda a reconocer las diferentes formas de la Danza Española. También a través de las imágenes fotográficas se pudo observar que el vestuario va evolucionando y refleja diferentes modas en cuanto a largo de los vestidos y faldas, volumen, diseños de corte, tipos de telas, ancho de las patas de los pantalones, etc. En la década de los años sesenta se observa que en los trajes de mujer, se pone de moda la falda corta frente a la falda larga que se había llevado en las décadas anteriores, y con mayor volumen. En la imagen nº 260, se aprecian las tendencias de la década de los años cincuenta. El traje de hombre se compone de pantalón de talle alto, camisa chaleco y chaqueta corta. Los vestidos de mujer de talle entallado hasta la cintura, con falda con cuatro capas de volantes, acompañado de pañoleta. En la imagen nº 261, el traje de Tona Radely ofrece un diseño de mayor fantasía. En la imagen nº 267, se muestran los trajes de Triana de Albéniz, confeccionados por Alfredo; el traje de Tona se compone de: cuerpo de punto amarillo, falda de volantes de color amarillo y lunares negros y flecos de color negro. Las bailarinas, cuerpo negro y falda negra de glasé con lunares amarillos, de paño. Los bailarines, traje corto, pantalones de color negro, chaleco, camisa con chorrera y chaquetilla corta. Los trajes de mujer para bailar zapatilla son cortos. En la imagen nº 268 los trajes son de malagueña, confeccionado también por Alfredo, con el talle elaborado con un mantón, con flecos en las mangas y la falda corta con volantes de tela de crespón. Las bailarinas llevaban las faldas de color blanco y los mantones oscuros. Tona lleva la falda de color negro y el mantón de color amarillo. Como aderezo en la cabeza, una flor. Los hombres llevan el traje corto y sombrero cordobés.

En la imagen nº 272, se observa la moda de los años sesenta de acortar el largo de los trajes. Las faldas con tres volantes se unen al cuerpo del vestido a la altura de media cadera, rematado por una pasacintas. Sin mangas, salen de los

hombros unos pequeños volantes. El vestido de Tona Radely presenta un diseño más complejo.

La bata de cola, (imagen nº 273), realizada por Redondo, lleva el corte del cuerpo a media cadera. Por delante se observa que sigue el corto de falda propio de la moda. Los volantes van ribeteados del mismo color que el de los lunares. También sin mangas.

3. 1. 4. 6. Dinámica de trabajo

En la dinámica interna de trabajo del Ballet, Tona establece dos aspectos correspondientes a:

- Las actuaciones o representaciones escénicas
- Los ensayos

En las representaciones escénicas tiene en cuenta la importancia de la misma sea cual sea el contexto escénico y sea cual sea el público. En este sentido Tona nos narra cómo, gracias a esta actitud, les salió el contrato para Suecia, pues fue justamente en el pase de por la tarde al que solía ir poco público, en la Sala Bolero de Barcelona, donde les vio un representante y les ofreció dicho contrato. Para ella el público se merece lo mejor que puedas dar. El cuidado de la imagen del bailarín en cuanto a vestuario, peinado es muy importante, sobre todo en las salas de fiestas donde la distancia al público era muy corta generalmente (Tona Radely comunicación personal. 15 de enero, 2013).

En cuanto a los ensayos, Tona los considera fundamentales, puesto que estima que el estudio y la disciplina son básicos. *A mí, lo que me gustaba era ensayar, estudiar... En el Calderón, he ensayado hasta en el patio de butacas* (Tona Radely, comunicación personal. 13 de marzo, 2011). La dinámica se centraba en tres actividades: realización de una clase con ejercicios de barra, pasos, braceo, castañuelas, etc.; repaso de las coreografías que se estaban bailando; y montaje de nuevas coreografías si hay perspectiva de un cambio de programa. Este planteamiento de los ensayos viene determinado por la continuidad que se daba en

el trabajo, tanto en base a la duración de los contratos como en base a la sucesión de los mismos. En este sentido, Aurelia Rey testimonia: *teníamos que hacer todos los días los ejercicios de barra. Me acuerdo que un día nos hizo hacerla en el pasillo del tren, porque llegábamos con el tiempo muy justo* (Comunicación personal, 7 de marzo, 2014).

3. 1. 5. Actividad pedagógica

Su trayectoria en el ámbito pedagógico ya se inicia en su época de formación. Una vez terminados los estudios de danza en el conservatorio, para poder costearse la formación con otros maestros, imparte clases de Danza Española a domicilio. Así nos lo narra:

Como quería recibir clase con todo el mundo, me puse a dar clase también para poder costearlas. Mi padre puso un anuncio en el ABC que decía “Profesora diplomada da clases a domicilio” y comencé a dar clases a hijas de personalidades de Madrid como las hijas del ministro de Marina, la hija del director del banco de España Elena Arruche, las nietas del general Fanjul, las primas de Natalia Figueroa, Casilda Varela (hija del general Varela), las hijas del contraalmirante Génova, la hija del embajador de Inglaterra, Josefina (que había dado clase con Estampío) esposa de un representante de la embajada inglesa (...) Llegaba a las casas y les hacía retirar los muebles del salón y enrollar las alfombras para poder dar clase; yo les daba la clase con su barra y todo. Se sorprendían de la seriedad de alguien tan joven. Yo iba a enseñar a bailar, no a divertir³²¹ (Tona Radely, comunicación personal. 9 de diciembre, 2011).

Tras estos inicios en los años 43-44, dada su posterior dedicación a su trayectoria profesional artística, no vuelve a retomar la actividad pedagógica hasta finales de la década de los años 60, años en que comienza a compaginar la actividad la artística y la pedagógica en Madrid³²².

Cabe apuntar que en su trayectoria artística también desarrolla una labor de formación, a nivel profesional, cuando está al frente de su propio ballet. Como se ha descrito anteriormente, en la dinámica de trabajo en los ensayos del ballet, incluía

³²¹ Esta actitud, de disciplina y de rigor, va a caracterizar su etapa pedagógica.

³²² Entre otras alumnas empieza a preparar a Ángela Molina, tanto en danza, para obtener el título oficial, como en declamación, por petición de Antonio Molina. Le daba las clases en su casa, en la calle Guzmán el Bueno, Madrid (Tona Radely, comunicación personal. 20 de noviembre, 2011).

todos los días hacer clase con ejercicios de barra, centro, además de repaso de coreografías y preparación de nuevos programas. Esta actividad influye en la imagen del ballet, tanto a nivel escénico como en su faceta profesional.

En 1970, cuando se retira definitivamente del mundo del escenario³²³ se dedica a la enseñanza, decidida desde un principio a impartir clases para alumnos que quisieran “sacarse la carrera”. A finales de los sesenta empieza en los estudios Calvo en Madrid y el verano del año 1971 prepara un pequeño estudio en su casa de Montemar, calle Alegría, en Torremolinos (Imagen nº 277). En Málaga no había ninguna academia de estas características. A causa de la afluencia de alumnado, al año siguiente tuvo que mudarse a otro local mayor en la calle Loma de los Riscos en Torremolinos en 1972 (Imagen nº 278).

Durante ocho años estuvo compaginando las clases de Madrid y las de Torremolinos, desplazándose a Madrid todas las semanas³²⁴.

Viviendo en Torremolinos compaginaba las clases que daba en mi estudio (calle Loma de los Riscos) con las que daba en Madrid: primero en calle Hermanos Miralles, estudio Calvo (parecido a la escuela Amor de Dios) y más tarde en la escuela de Gloria Librán, en la calle Ballesta. Me iba el domingo por la noche e impartía clase lunes, martes y miércoles y salía por la noche, y en Torremolinos, jueves, viernes, sábado y domingo. Viajaba en litera. Incluso durante un curso estuve impartiendo clase en tres ciudades: los lunes y martes en Jerez, los miércoles y jueves en Madrid y los viernes, sábados y domingos en Torremolinos. A las alumnas de Madrid las presentaba a examen en Junio, y a las de Torremolinos en septiembre, y así aprovechaba el verano (Radely, comunicación personal, 20 de Noviembre, 2011).

En un principio presentaba a las alumnas en el conservatorio de Madrid, pero al conocer el programa del conservatorio de Córdoba, dado que tenía más contenidos en Danza Española, decide presentarlas en éste último:

Al revisar el programa oficial que se impartía en el conservatorio de Madrid³²⁵, siendo la profesora titular Mariemma y, por tanto, el que se

³²³ Recordemos que se despidió del espectáculo *Esto es España*, con Marifé de Triana y Farina.

³²⁴ Como viajaba con kilómetro, ganó el premio a la persona más viajera. El premio consistió en una entrevista y una foto en la revista mensual de Renfe, como “viajera incansable”, en 1975. Había quedado como finalista con el director de la Renfe. (Imagen nº 279).

³²⁵ Véase anexo del Programa de Danza Española de la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid, 1969. Mariemma.

exigía para los exámenes libres, observé que dicho programa no conducía al aprendizaje de la Danza Española ya que era extremadamente clásico. Era muy pobre en los contenidos en cuanto a la Danza Española. Así por ejemplo en el primer curso se conformaban con unos pasos de la 1ª Sevillana –hasta tercer curso no se dan las cuatro sevillanas; en cuanto a la Escuela Bolera, se pide la vuelta de pecho, sin haber pedido anteriormente toda la gama de vueltas que hay hasta llegar a la susodicha vuelta de pecho. Es decir no encontraba una razón lógica. Entonces llega a mis manos el programa de Córdoba³²⁶ que al analizarlo compruebo que es un programa genuino de la Danza Española... me parecía mas Danza Española; para mí representaba exactamente lo que es la Danza Española. Entonces empecé a llevar a todas mis alumnas a examinarse a Córdoba. Luis del Río hizo un programa más acorde con la Danza Española. Hay que tener en cuenta que había estado estudiando con Luisita Pericet y había trabajado también con Pacita Tomás.

Las alumnas de Madrid³²⁷ se examinaban en junio y las de Torremolinos en septiembre. Preparaba sólo para examinarse de la carrera, primero en Madrid, luego en Córdoba y finalmente aquí, en el conservatorio de Málaga, cuyas profesoras primeramente habían sido también alumnas mías y las había presentado a examen (Sonia, Eugenia y Conchita) (Tona Radely, comunicación personal. 20 de noviembre, 2011).

A causa de una bronquitis, provocada por las circunstancias de los viajes, y después de estar compaginando durante ocho años las clases que daba en Torremolinos y en Madrid, tiene que dejar por orden del médico ese ritmo de trabajo y dedicarse exclusivamente a dar clase en Torremolinos.

Además de dar clase a los diferentes grupos estructurados por cursos, por la mañana y por la tarde, impartía puntualmente clases para profesores (de Alicante y de Finlandia), y clases complementarias a las niñas del conservatorio de María Adela, las alumnas de Maruchi Martín. A petición de Luis del Río, entonces director del conservatorio de danza de Córdoba, da cursos en verano a las profesoras del mismo entre las que figuran: Maika, Mª Carmen del Río, Inmaculada Aguilar, Sole, Margari, Juana Garrido³²⁸.

³²⁶ Véase anexo del Programa Danza Española del Conservatorio de Danza de Córdoba.

³²⁷ Entre las alumnas que prepara en Madrid, estaban la hija del gobernador del banco de España, Elena Ruche, Casilda Varela, que no hizo la carrera (que se casó con Paco de Lucía), Aurelia Rey, que había estado en su ballet, etc. En ese estudio también está dando clase Regla Ortega. *Yo tenía como quince o veinte alumnas, entre ellas Mª Luisa, la hermana de Sonsoles (profesora del conservatorio de Málaga, a la que también di clases, pero en Torremolinos) y de las Veneno. También prepara a Ángela Molina tanto en Danza como en arte dramático.*

³²⁸ Los testimonios de Maika (Mª Angélica Moyano), recogidos en diversos encuentros, expresan la gran calidad, rigor y disciplina de las clases, y lo fructíferas que fueron, tanto en contenidos como en aspectos estilísticos.

Para ella el reto más importante que alcanzó fue el preparar a profesoras de Coros y Danzas de la Sección femenina que estaban en Málaga y conseguir que obtuvieran el título de Danza y pudieran impartir clase de forma oficial.

Muchas de las profesoras de la Sección femenina vinieron conmigo para que las preparara y las presentara en Córdoba para sacar la carrera. La primera que empezó a venir fue María Adela, que por entonces yo tenía el estudio en la calle de la Alegría. Luego siguieron Conchita Ruíz, Elena Utrera, Pilar Becerra, Chuna, Maruchi, Anichi, Conchita Álamos (que venía desde Úbeda) (...) Estas mujeres daban clases en los colegios y empezaban a necesitar el título oficial del conservatorio.(...) Fue todo un reto el que me propuse. Lo importante de mi enseñanza es que preparé a unas mujeres mayores que estaban muy viciadas y se sacaron la carrera (Tona Radely, comunicación personal. 24 de febrero, 2013).

Cuando se abrió el Conservatorio de Danza de Málaga, deja de presentar a sus alumnas en Córdoba. Hay que apuntar que algunas de las primeras profesoras del conservatorio de danza de Málaga habían sido alumnas de Tona.

A causa de las consecuencias de un accidente de tren en 1992, los médicos la pronostican que tiene que abandonar la enseñanza.

Los médicos me dijeron que no podía hacer nada, ni en la casa. “Usted tiene un hilo de médula”. Fue horrible estar obligada de pronto a no hacer nada y dejar de dar las clases (Tona Radely, comunicación personal. 20 de noviembre, 2011).

Se puede concretar que Tona Radely introdujo la Danza Española en Málaga. Durante los 22 años de docencia, 1970-1992, forma a un gran número de alumnos, casi todos obteniendo el título oficial del conservatorio. Supuso una gran cantera de profesionales y profesores de la Danza Española, siendo muy significativa en el ámbito de la enseñanza, tanto pública como privada, en Málaga, Córdoba, Almería y Granada³²⁹.

³²⁹ Forma profesoras como Paloma Ripoll; Carmen Ramírez; Pepi Ramírez; Pepi Lara; Pilar Becerra; Anabí; Inmaculada Chacón, en Estepona; Montserrat, en Granada; Carmen Fernanda; Inmaculada, que venía desde Granada; Meli, de Cádiz; Isabel (Koki), en Alhaurín de la Torre; Francisca, que llevaba una escuela en Churriana. Estas profesoras, a su vez, forman y presentan a examen a otras alumnas (Tona Radely, comunicación personal, 24 de febrero, 2013).

3. 1. 5. 1. Aspectos metodológicos

Dado el gran número de profesoras de Danza Española formadas por Tona Radely, consideramos oportuno realizar una pequeña acotación sobre su actitud y ética, así como algunos aspectos metodológicos, resultando interesante presentar literalmente su exposición:

Mis clases se caracterizaban por una gran disciplina. Nunca falté a clase.

Cuando yo enseñaba algo que había estudiado con maestros específicos, siempre hacía referencia al maestro que me lo había enseñado. Por ejemplo yo tenía diferentes alegrías que me habían enseñado Luisita (con salida de mujer), Kika³³⁰, y Estampío (que eran las más ricas, pero con salida de hombre) y cuando las enseñaba, siempre decía a quién pertenecía cada baile. Las de Luisita eran más simples pero con una gracia y pureza... Y les inculqué un gran amor a los maestros y a los padres. También yo montaba algunos bailes y coreografías.

Como iba a presentar a las alumnas a examen me preparaba los programas, pero también todas las variaciones más y muchas cosas que había descubierto porque me gustaba mucho analizar los pasos.

Todo es importantísimo: la técnica, la armonía, el sentido del ritmo y la expresión. Yo hice una recopilación de todo lo que había aprendido y creé mi estilo, aunque siempre respetando el carácter de la Danza Española.

Yo no ponía música hasta que no sabían el baile completamente. Como yo no tenía pianista, yo cantaba. Y cuando ponía la música me decían que era igual que lo que yo había cantado. Yo iba cantando la letra de los pasos con la música, de forma que además de bailar aprendían el vocabulario de la Danza Española.

En cuanto a la escuela bolera, técnicamente, no lo hacía a pie plano como lo había estudiado con los Pericet, sino bajando a demiplié y subiendo a relevé³³¹. Preparaba toda la barra totalmente clásica de cintura para abajo y el brazo en 5ª posición³³².

Yo no enseñé como me enseñaron mis maestros, sino con mi propio método.

En cuestión de estilo hacía hincapié en todo, hasta en el movimiento de los ojos: quiebro, brazos, cabeza, etc. Aunque se respetaba el estilo de los diferentes formas de la Danza Española yo respetaba mucho el estilo personal de cada alumna (Tona Radely, comunicación personal, 6 de Marzo, 2013).

³³⁰ Respecto a Luisita y Kika, Tona nos comenta cómo, dado que en los cafes cantantes estaban los boleros y los flamencos, Luisita había visto bailar a todos los flamencos de Sevilla y, por otra parte, Kika era también una bolera estupenda.

³³¹ Cabe señalar que también en el estudio de Joaquín Mediavilla y Pacita Tomás se trabajaba mucho el relevé.

³³² Joaquín Mediavilla también hacía la barra con estas características: brazo en 5ª.

3. 1. 6. Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española

La trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española que ha supuesto Tona Radely queda justificada con sus trayectorias artística y pedagógica.

En su trayectoria artística ha realizado una gran difusión de la Danza Española durante el periodo 1943-1970. Si bien ha trabajado tanto a nivel nacional como internacional, es de destacar la difusión realizada por toda España a nivel nacional, provincial y local, llevando un tratamiento culto de la misma a todas las capas sociales y culturales, gracias a su integración como figura de la Danza Española en los espectáculos folclóricos al lado de las figuras de la canción Española y de la Copla. En sus actuaciones en salas de fiesta, llegaba a un público nacional e internacional.

En base a su repertorio, proyecta una imagen de la Danza Española como manifestación artística y cultural. Refleja la variedad y riqueza de sus diferentes formas –Escuela Bolera, Folclore, Clásico Español y Flamenco- así como su combinación entre la cultura popular y la cultura culta.

Así mismo dada su profesionalidad, también daba una imagen de seriedad y categoría al oficio de la Danza Española, en cuanto a presentación de sus ballets, dinámica de trabajo del mismo –ensayos, clases.-, vestuario, y preocupación técnica y artística.

En cuanto a calidad artística, las críticas la denotan haciendo hincapié en su interpretación. Así, desde el punto de vista interpretativo ha sido ejemplo de la importancia que tiene el estudio de la interpretación en la Danza Española, tanto para enriquecer la exteriorización del propio sentimiento, como la capacidad de mostrarlo en función de un personaje.

Por otra parte, y dentro de la dinámica de la Danza Española como oficio, cabe apuntar su contribución en la formación de muchos bailarines profesionales cuando estaban en su ballet. Algunos posteriormente han formado sus propios grupos y/o se han dedicado a la enseñanza.

A nivel pedagógico ha realizado una labor muy importante. Se puede concretar que Tona Radely introdujo la enseñanza de la Danza Española en Málaga. Durante sus 22 años de docencia, 1970-1992, forma a un gran número de alumnos, casi todos obteniendo el título oficial del conservatorio. Supuso una gran cantera de profesionales y profesores de la Danza Española, siendo muy significativa en el ámbito de la enseñanza, tanto pública como privada, en Málaga, Córdoba, Almería y Granada. Como dicen sus alumnas “ha creado escuela”, es decir, infería a sus alumnas su sello en cuanto a colocación de brazos, trabajo de cabeza, quiebro, interpretación en los bailes, limpieza técnica y sobre todo una fuerte disciplina³³³.

La trascendencia que ha tenido, tanto a nivel artístico como pedagógico, en la Danza Española no ha sido reconocida oficialmente, si bien si que lo ha sido a través de las críticas periodísticas y entorno profesional coetáneos, así como por parte de todo su alumnado³³⁴. Cabe apuntar que es paradójico que dada la labor desarrollada en Málaga, en el ámbito de la enseñanza de la Danza Española, puesto que ha sido protagonista de sus inicios³³⁵, no ha sido reconocida de forma oficial³³⁶. Por parte del ayuntamiento de Torremolinos, ha recibido varios premios por la labor desarrollada en el mismo: la Coquina de oro (Imágenes nº 280, 281 y 282), el Pin de la mujer del año (Imagen nº 283), el Premio Victoria Kent -2004- (Imágenes nº 286 y 287). El nombre de una calle en dicho municipio (imagen nº 288). La Peña Flamenca Los amigos del arte hicieron un homenaje conjunto a Tona Radely y a su marido el cantaor Juan Osuna (Imagen nº 291), quien había dado la idea de dicha peña y había sido socio fundador (Imagen nº 289). Por parte de sus alumnas también ha recibido diferentes tipos de homenajes, (imagen nº 290).

³³³ Testimonios de las profesoras citadas en la anterior nota número 109.

³³⁴ He sido testigo de cómo si vas con Tona Radely por Torremolinos, continuamente la están parando y recordando toda su labor en la enseñanza de la Danza Española.

³³⁵ Recordemos que algunas de sus alumnas fueron las primeras profesoras del Conservatorio de Danza de Málaga.

³³⁶ Cabe la sorpresa entre los profesionales de la Danza Española que conocen la labor desarrollada por Tona Radely en Málaga, sobre la reciente decisión de la elección del nombre de Pepa Flores para denominar el Conservatorio Profesional de Danza de Málaga, y no haber elegido su nombre por méritos propios.

3. 2. Pacita Tomás

Pacita Tomás es el nombre artístico de María de la Paz Tomás Llory. Nació el 11 de septiembre de 1928, en Madrid, en el número 10 de la calle de San Isidro, en pleno barrio de la Latina.

Su madre, francesa, Margarita LLory, y su padre, Eliseo Tomás, natural de Valladolid³³⁷, trabajaba en construcciones aeronáuticas. El ambiente familiar facilita su inclinación hacia el baile:

Mi padre, gran aficionado al baile y a los toros, antes de nacer yo dijo que si era chico “matador de toros” y si era chica “bailaora”. Entonces me pertenecía bautizarme en la Iglesia de San Andrés, y mi padre para que me bautizaran en la Paloma, para ser “castiza”, pagó dos pilas. (Pacita Tomás, comunicación personal, 25 de enero, 2010)

Por motivos laborales de su padre, Pacita estuvo viviendo tres años en Cataluña (Reus, Tarragona, Bañolas) durante la guerra civil. Allí recibe la enseñanza de sus primeros pasos: su padre le montó la farruca de la zarzuela del Manojó de Rosas (maestro Sorozabal), que bailaba en los fines de fiesta de la zarzuela que se representaban en el teatro Fortuny de Reus. Se refugian en Francia, sobre lo que testimonia:

Mientras que mi padre estaba en un campo de concentración, mi madre y yo vivimos en casa de una amiga de mi madre, en Rieucros. Cuando termina la guerra, a mi padre lo llevan a la plaza de toros³³⁸ de Bilbao o la de San Sebastián, no me acuerdo, y entonces Ortiz Echagüe, que era el director de Construcciones Aeronáuticas, lo pudo sacar de allí, y nos trasladamos a Cádiz. (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015)

En Cádiz, Pacita Tomás inicia sus estudios de danza con un profesor, “el aceitunero”. En 1940 regresan a Madrid, donde prosigue sus estudios de danza. A los 13 años de edad, en 1941, inicia su trayectoria en el ámbito escénico.

En 1951 conoce a Joaquín Villa, bailarín y coreógrafo, quien desde entonces se integra en su ballet, compartiendo el resto de su vida profesional, además de ser

³³⁷ El hecho de que fuera de Valladolid, influyó en que Pacita estudiara primero con el maestro Román, que también era de Valladolid (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

³³⁸ La plaza de toros funcionaba como campo de concentración.

su pareja sentimental. Contraen matrimonio el día 27 de febrero de 1960 (La Vanguardia, 07/02/1960, p. 23). Pacita narra cómo sus vidas estuvieron conectadas:

Fue muy curioso, nuestras vidas siempre estuvieron muy vinculadas, su padre trabajaba en la misma fábrica aeronáutica donde trabajaba mi padre, y asistíamos a la misma escuela de baile. Entonces yo bailaba el zapateado vestida de hombre, y cuando empecé a desarrollarme, decidí que yo ya no quería bailar de hombre y le dije a Luisa, que si sabía de alguien interesado en comprar las botas que usaba en el zapateado, se las vendía. Casualmente quien las compró fue Joaquín, todavía las conservamos. Aunque no nos conocíamos hasta mucho más tarde. (Pacita Tomás en Arroyo, 2009, p. 108)

En 1974 deciden finalizar su trayectoria artística e inician una nueva etapa en la enseñanza abriendo su propio estudio de danza. De forma esporádica realizan alguna intervención escénica, bailando por última vez en la *Antología de la Zarzuela* de Tamayo en 1979. Tras la muerte de Joaquín Villa en el año 2006 Pacita Tomás abandona la enseñanza salvo en casos puntuales.

3. 2. 1. Formación

Pacita Tomás inicia su formación de forma oficial en Danza Española con Bernardo “El Aceitunero”³³⁹ en Cádiz. Cuando regresa a Madrid, en 1940, estudia primero con el maestro Román, con la Kika, y después con Estampío que la aconseja estudiar con D. Ángel Pericet Carmona, Así nos lo narra:

Empecé en Cádiz, porque a mi padre lo trasladaron a Cádiz, trabajaba en construcciones aeronáuticas, con un señor que se llamaba “El aceitunero”. Y cuando regresamos a Madrid mi padre, que era de Valladolid, me llevó a otro maestro que se llamaba Román. Allí se aprendía a bailar flamenco y danza española a flamencada. También recibí clases con Kika. Y de ahí pasé a Estampío, de flamenco. Entonces Estampío me mandó a Don Ángel Pericet y ya dejé a Román porque el baile de Román era muy bueno pero más varonil, y yo era más femenina bailando. Yo tendría doce o trece años. Y a partir de ahí ya empecé a trabajar: con óperas flamencas, con Valderrama, con Paco el Americano (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

³³⁹ Conchita Aranda comenta que en la academia de Bernardo “El aceitunero” se hacía “baile por lo fino”. (<http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1715121/conchita/y/bendito/patriarcas/compas.html>)

Con los Pericet estudia por la mañana³⁴⁰ en clases particulares:

Yo podía tomar la escuela durante toda la mañana. Bailaba media hora, y después podía repetir toda la escuela (el centro). La escuela me la daba D. Ángel, y los bailes del repertorio, Luisa (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

Respecto a la labor de Luisa Pericet en dicha escuela expone:

Todas las que quedamos de aquella época, o incluso más jóvenes, han estudiado con Luisa. Yo empecé con el padre de Luisa, Ángel, y con Luisa. Pero la que nos ha formado es Luisa. Porque tu dabas la escuela con el padre, con el abuelo, pero luego pasabas a bailar con Luisa que era la que te enseñaba a bailar y te corregía, la que te decía... A mí, que traía unos brazos rectos de Román, quien me colocó los brazos fue Luisa. Me cambió el estilo de bailar: más femenino,... No se ha dado valor a Luisa Pericet por la cantidad de gente que ha formado³⁴¹. Por la tarde era Concha quien te ponía los pasos desde cero. Y a veces también daba clase por la mañana, sustituyendo a Luisa. Cuando murió D. Ángel abuelo, la daba su hijo Ángel padre (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

En el estudio donde daban clase Los Pericet, recibían clase diferentes maestros, hecho que Pacita aprovechaba para aprender de ellos y esperar la oportunidad de hacer bailes de pareja. Así conoció a Alberto Lorca con quien coincidirá en el Ballet de Montemar.

De aquella época íbamos: Lina (de Lina y Miguel) Magriñá, Emma Maleras, Trini Borrull, Mercedes Borrull, Elvira Lucena, Mercedes León, José de Udaeta, Alberto Lorca, Alberto Portillo, el Cuarteto Español (los hermanos Marcos, Concha Cruz y Carmen Segura, María Magdalena, Carmen Sevilla, Minerva, Mari Martín y Paco Torres, Ana Esmeralda, Pepe Montes, M^a Luz Galicia, Esmeralda Minuesa, Karen Taff (madre). También, dos maestros de revista iban a tomar clase por las mañanas: Luis Cernuda y el maestro Lombardero. Bueno, y Esperanza Roy que era bailarina de español antes de ser vedette y actriz. Eran todos, los de nuestra generación (Pacita Tomás, comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

Pacita expresa la importancia que le daba a la elección de sus maestros en función de que sintiera o no su baile en sus clases:

³⁴⁰ Pacita comenta la anécdota de cómo ella iba por la mañana a las clases particulares de danza de los Pericet, y Joaquín Villa, que sería su marido, iba por la tarde a las generales (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

³⁴¹ Pacita Tomás y Tona Radely coinciden en la falta de valoración que se ha dado a la labor desarrollada por Luisa Pericet.

Yo he intentado con la escuela, con el flamenco, hacer un estilo propio, mío, pero que yo disfrutase con él. Yo he llegado a dar clase con ciertos profesores y su danza no me ha llegado y lo he tenido que dejar; porque yo tenía que sentirlo, si nó, no podía bailar. Para mí es muy importante el sentimiento (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

Su formación en Danza Española la complementa con estudios de danza clásica en Barcelona con Juan Tena y Marina Noreg y Sacha Goudine que *me trabajaban de cintura para abajo y me decían que trabajara de cintura para arriba con mi propio estilo* (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015). También tomó clases con Magriñá coincidiendo en la época en que actuó con su compañía³⁴². Aprovechando la estancia con motivo de sus contratos profesionales, en París y Copenhague, recibe clases de ballet clásico. En sus manifestaciones, Pacita Tomás hace hincapié en el respeto que se tenía al carácter del torso, brazos y cabeza propios de la Danza Española.

Cuando iba a trabajar a París o a Copenhague me iba a recibir clases de clásico; pero ellos al saber que yo era una bailarina de español, sólo me corregían de cintura para abajo, me respetaban mi forma de hacer de cintura para arriba. Yo me acuerdo que en una clase, en París, a la profesora, claro yo empecé de cero, al verme tejer, se sorprendió de cómo era posible que yo no había hecho la barra bien, y en cambio tejía,...y en eso tardaban los bailarines clásicos. Total que me pasó a una clase de profesional, y que yo trabajara lo que pudiese... y me acuerdo que me decía en francés... hasta que me dio con un palo en la rodilla y era que estirara las rodillas... Y me acuerdo que estaba yo en una clase en la que la gente bailaba muy bien y cuando llegaba la hora de tejer, y tenían que hacer briseles en diagonal, que nosotros llamamos tercera por delante, pues claro yo no me ponía así, (pone los brazos en actitud de tercera), yo levantaba los brazos a quinta y ella me dejaba y les explicaba que ese paso también se hacía en la escuela española pero con otro carácter. Y me acuerdo que hacían un final, como una reverencia... era en el año 49, y yo pues claro sin darme cuenta hice lo mismo pero bailando a mi manera, y de pronto oigo un barullo y es que les había parado para que me miraran. Les atraía y les sorprendía mucho el carácter español. También les llamaba mucho la atención que pudiéramos batir o tejer con los brazos en 5ª y con palillos (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

³⁴² Pacita Tomás hacía pareja de Danza Española con Pepe Montes en la compañía clásica de Juan Magriña y María de Ávila. Hicieron Alicante, Murcia y Valencia. De primeras bailarinas iban Maruja Blanco, Fillo Feliu, el elenco del Liceo. El público no estaba acostumbrado a ver ese tipo de Ballets, y no tuvimos éxito (Pacita Tomás, comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

En cuanto a su formación es importante la actitud que vio en sus maestros y que aprendió y aplicó en la enseñanza junto a Joaquín:

A mí los maestros me han corregido, me han enseñado a bailar, a tocar los palillos..., pero me han dejado desarrollar mi personalidad. Tú veías a dos bailarinas de la misma escuela, y siempre se veía algo en común, claro, pero se veían diferentes, con un estilo personal. Los maestros nos dejaban exteriorizar tu forma de darle a la danza un estilo, tu estilo; aunque sí corregían si veían que el brazo estaba descolocado. Te dejaban el estilo personal que imprimías a la danza, te corregían cosa técnicas (Pacita Tomás, comunicación personal, 15 de enero, 2010).

3. 2. 2. Trayectoria profesional

La trayectoria profesional de Pacita Tomás se desarrolla en diferentes tipos de espectáculos (folclóricos, variedades, óperas flamencas, etc.) y de espacios escénicos (teatros, salas de fiestas, polideportivos, plaza de toros, etc.) a nivel nacional e internacional.

Antes de debutar profesionalmente, Pacita Tomás, a los 13 años, en 1941, empieza a trabajar en la compañía infantil de los Hermanitos Amaya.

En la trayectoria profesional de Pacita Tomás, podemos observar que se distinguen claramente dos etapas: una primera etapa como figura solista (1941-1951) y una segunda etapa (1951-1974) en la que actúa con su ballet, dirigiéndolo junto a su pareja sentimental y artística Joaquín Villa³⁴³ que, además de ir como primer bailarín, fue el coreógrafo del mismo cuando Luisa Pericet dejó de hacerlo.

3. 2. 2. 1. Primera etapa. En solitario: 1941-1951

Como se ha expuesto anteriormente, Pacita Tomás en esta etapa desarrolla su baile en solitario como figura de la Danza Española y primera bailarina tanto en espectáculos folclóricos, como de variedades o en la ópera flamenca (en sus inicios), a nivel nacional e internacional, a excepción de un contrato en el que hace pareja con Hurtado de Córdoba en París, en 1949.

³⁴³ Véase el anexo nº 19. Joaquín Villa.

He hecho de todo, ¡He trabajado... uf! He viajado en esos trenes de madera. A mi me daba igual viajar en tercera, en segunda, o en lo que fuera; también empezaron a pagarme en primera. Yo viajaba siempre con mi madre, y cuando ya no pudo, pues entonces me casé (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 1. 1. Inicios profesionales: Juanito Valderrama, Estrellita Castro (1941-1943)

En 1941 comienza a bailar en las llamadas óperas flamencas. Baila en el primer espectáculo que monta Juan Valderrama junto a otros artistas, entre ellos el Gran Kiki. Así lo testimonia el propio Juan Valderrama:

Llegué a Madrid... Esto fue en 1941. Ya empecé con Pacita Tomás, la bailaora y con un grupito a hacer Toledo, a hacer la provincia de Ávila y a hacer los pueblos cerca de Madrid. También contraté a un cómico, el Gran Kiki, que gustaba mucho (Burgos, 2002, p. 240).

Se integra en la compañía de Estrellita Castro, bailando junto a Mercedes León, las dos Victorias Piter, Pepe Montes y Polita Bedros. Inician una gira por Andalucía, que se interrumpe a causa de un accidente de Estrellita Castro. Así lo narra Pacita Tomás:

Íbamos Mercedes León, las dos Victorias Piter³⁴⁴. Cada uno hacía un solo y luego bailábamos integradas en el Ballet. Venían de primeros bailarines Pepe Montes y Polita Bedros. Hicimos una gira por Córdoba, Écija y Málaga y por un accidente de Estrellita Castro se terminó la turné (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

Vuelve a actuar con Juan Valderrama en 1943 en un espectáculo en el Monumental Cinema³⁴⁵ de Madrid (Burgos, 2002, p. 261)

3. 2. 2. 1. 2. *Romancero primero o Solera del Cancionero*, con Juanito Valderrama (1944)

En 1944 Pacita Tomás interviene en el espectáculo folclórico *Romancero Primero* con Juan Valderrama (ABC (Madrid), 27/01/1944, p. 16).

³⁴⁴ Victoria Piter fue la primera maestra de Emilio Fernández director, coreógrafo y bailarín del Ballet Español Los Goyescos.

³⁴⁵ Tanto en el Monumental cinema como en el cine Europa, de Cuatro Caminos, se ponían en escena las óperas flamencas.

El espectáculo estaba formado por un conjunto de estampas, cuyo autor era Ramón Perelló³⁴⁶. Se estrena en el teatro Fuencarral de Madrid, figurando en la compañía junto a Pacita Tomás, Ramón Montoya, Niño Vélez Málaga, Rosita Peña, Currito Utreras, Niña Castro, Gran Marco, Pelao, y otros (ABC (Madrid), 28/01/1944, p. 17). Juanito Valderrama, que ya es empresario de su propio espectáculo, contrata a los actores Salvador Arias, Vicente Muro, Fernando Vega, el recitador Agustín Rivero, y el guitarrista El Niño Ricardo y se realiza una gira por toda España: Barcelona, Sevilla, Zaragoza, Logroño, San Sebastián, todo el norte con la empresa Marsá. La gira tuvo tal éxito que al terminar la turné se organiza otro espectáculo del mismo estilo con el título *Romancero segundo* (Burgos, 2002, p. 285).

En este espectáculo Pacita Tomás acompaña a Juan Valderrama, entre otros bailes, en una soleá y en la canción *Carcelera*. Juan Valderrama, confirmando la relación cante-baile (se baila al cante y se canta al baile) que se daba en estos espectáculos: testimonia: *Y le cantaba por soleá a Pacita Tomás. También le cantaba a Pacita Tomás para bailar La Carcelera* (Burgos, 2002, p. 285).

3. 2. 2. 1. 3. *Fin de fiesta de la comedia El Refugio en el teatro María Guerrero*

Como se ha expuesto anteriormente era muy usual reunir a diferentes figuras en el fin de fiesta de distintos espectáculos teatrales. Pacita compaginándolo con otras representaciones, actúa el 13 de junio de 1944 en el fin de fiesta de la representación de la comedia *El Refugio* en el teatro María Guerrero (ABC (Madrid), 13/06/1944, p. 25).

3. 2. 2. 1. 4. *Solera de España nº 2 (La Niña de Espuma) con Juanita Reina (1944-1945)*

Se integra en el espectáculo *Solera de España nº 2* con Juanita Reina. Las letras y libreto de los autores Antonio Quintero y Rafael de León y la música del

³⁴⁶ Juan Valderrama, testimonia sobre Ramón Perelló: Ramón Perelló, considerado “rojo”, había estado preso, como preso político, en El Puerto de Santa María, desde el final de la guerra, y entonces estaba por Madrid en libertad condicional. En aquellos años, con todo el poder de Franco, recién terminada la guerra, con tanta influencia de la Falange en las cosas del espectáculo, con la censura tan férrea, no se atrevía nadie a estrenarle a Ramón Perelló por temor a represalias que pudiera haber por darle trabajo a un poeta de los rojos. El valiente fui yo (Burgos, 2002, p. 283)

maestro Quiroga. Estaba formado por dos partes y ocho cuadros. El vestuario era de Raula y los figurines de Víctor Cortezo.

Junto a Juanita Reina y Pacita Tomás figuraban el actor cómico Roberto Font y el cantaor Paco el Americano (Imagen nº 302). El resto del elenco lo integraban Julia Santoncha, Manuel Casado, Caracol de Cádiz, El Chaqueta, el guitarrista Bernabé Morón.

Se realiza una gira por toda España, estrenándose en Córdoba el 20 de octubre de 1944 en el Gran Teatro (Pérez Ortiz, 2006, p. 230). Los días 9 y 10 de diciembre se representa en el teatro Principal de Alicante (Ródenas Cerdá, 2009, p. 191). En Barcelona en el teatro Poliorama se presenta el 11 de Enero de 1945 (La Vanguardia, 07/01/1945, p. 11). En Madrid se representa en el teatro Fontalba (ABC (Madrid), 06/02/1945, p. 25) (ABC (Madrid), 17/02/1945, p. 18) y en el teatro Fuencarral (ABC (Madrid), 17/03/1945, p. 16).

3. 2. 2. 1. 5. Homenaje a Amalia Molina. Circo Price (8 de agosto, 1945)

El 8 de agosto de 1945 actúa en el Circo Price en el Homenaje a Amalia Molina organizado por el semanario Dígame y la empresa del circo Price. Intervinieron entre otros artistas, además de la compañía que actuaba en el circo Price, Pacita Tomás, Pepe Blanco, Enrique Chicote, Josita Hernán, Luis Peña, Balder, Carmelita Sevilla, Los Chacareros, Elssi-Waldo, Maria Luisa Gracia, Las dos Victorias Piter, Carmela Montes, Sacanela, Anita Barba Roja, Pedro Terol, Carmela Flores, Rosita Montes, Ramper y la orquesta Gil Serrano (ABC (Madrid), 09/08/1945, p. 16).

3. 2. 2. 1. 6. *De París a Cádiz*, con Juanito Valderrama (1945-1946)

Tras terminar el contrato con el espectáculo de Juanita Reina, vuelve a actuar en la compañía de Juanito Valderrama. El 21 de agosto de 1945 se estrena *De París a Cádiz* con Juan Valderrama en el teatro Calderón de Madrid (ABC (Madrid), 22/08/1945, p. 14). La música era del maestro Solano y la letra de los poetas Ochaíta y Xandro Valerio. Junto a Pacita Tomás, que entonces tenía 16 años, figuran el guitarrista “Niño Ricardo”, el bailarín Luis Heredia, la danzarina Raquelín

de Monterrey, además de los actores José Miguel Rupert, Rosita Cadenas, etc. El figurinista era Román, el escenógrafo Resti, el asesor artístico Manuel Álvarez Sagrera. El título largo del espectáculo era *De París a Cádiz: la España de Monsieur Dumas*. Los bocetos de los decorados fueron realizados por el pintor José Caballero, y trataban sobre las diferentes ciudades que iba visitando Dumas (Burgos, 2002, p. 288).

El mismo espectáculo se presenta en el teatro Maravillas el 28 de septiembre de 1945 (ABC (Madrid), 29/09/1945, p. 15) (ABC (Madrid), 03/10/1945, p. 16), El 19 de octubre se despide el espectáculo con un homenaje a Pacita Tomás, a la cantante Margarita Sánchez y la danzarina Raquelín de Monterrey (ABC (Madrid), 20/10/1945, p. 20). En este caso en la reseña periodística se anuncia el espectáculo como *Pinceladas*.

Pacita Tomás, respecto al repertorio que bailaba, explica:

Yo bailaba una Zambra, sola, con un traje amarillo con adornos verdes, y que el coro me la cantaba; unos caracoles que cantaba Juanito Valderrama, para los que me ponía un vestido que mi madre sacó del museo del Prado, y un baile flamenco sola con bata de cola corta con tira bordada. (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011)

Tras terminar en Madrid, se realiza una gira por toda España durante un año.

Respecto a la significación de este espectáculo, Juanito Valderrama testimonia:

Con este espectáculo iba prosperando y estrenando en sitios importantes. Ya creían en mí. Entré en el teatro Calderón a tanto por ciento, con mi compañía. Y luego estuvimos cerca de un año haciendo este espectáculo por toda España. (Burgos, 2002, p. 288)

Cabe puntualizar que si bien esta gira se realiza con el espectáculo *De París a Cádiz*, también encontramos que se representa el anterior espectáculo, *Romancero*, de los autores Perelló, Muñoz y Serrapi, en el teatro Cervantes de Sevilla, el 26 de diciembre de 1945, gracias a una reseña periodística en la que se describe el espectáculo y se destaca la intervención de Pacita Tomás y el guitarrista Niño Ricardo (ABC (Sevilla), 27/12/1945, p. 15).

3. 2. 2. 1. 7. *Caras nuevas*. Circo Price-Circuitos Carcellé (1946)

En 1946, actúa en el Circo Price en el espectáculo *Caras nuevas*, en el que también actúa Pepe Blanco, Carmen Morell, etc. Como repertorio lleva bailes de zapatilla y de zapato: malagueñas boleras, una lagarterana (folclore) y unas alegrías como Flamenco.

En el circo Price iba yo sola. Era muy jovencita. Yo hacía tres solos. El primero un baile de zapatilla “Viva Málaga” muy bonito. Luego una lagarterana y luego bailaba por alegrías que me ha gustado mucho bailar por alegrías (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 1. 8. *Sol de Andalucía*, con Imperio de Triana y el Profesor Mario (1947)

Junto a Imperio de Triana y el Profesor Mario se integra en el espectáculo *Sol de Andalucía* en el que la anuncian como “estrella del baile”. Realizan una pequeña gira. En el teatro Gaztambide, Tudela, actúan el 1 de abril, 1947 (Imágenes nº 304 y 305).

3. 2. 2. 1. 9. Ballet de Montemar (1947)

Tras el espectáculo *Sol de Andalucía* que no tiene demasiada acogida, forma parte del Ballet de Montemar³⁴⁷ con coreografías y dirección de Luisa Pericet, junto a Alberto Lorca, Carmen Sevilla, Ana Esmeralda, Charo León, Esmeralda Minuesa.

Estaba yo con un espectáculo de folclore con Imperio de Triana, que era una gran canzonetista, pero una niña, y no nos iban a ver. Y entonces había un señor, el marqués de Montemar, y formó (por entonces no habían venido ni Pilar López ni Antonio) y entonces formó un gran ballet, y el ballet lo montó Luisa Pericet. de todas las regiones de España: Valencia, Asturias, Galicia, Aragón, Andalucía, menos Cataluña. Yo iba de primera bailarina, Era una preciosidad. Iba también Carmen Sevilla, que iba a cargo de mi madre. Luisa le dijo a mi padre “haga usted el favor de traerme a la niña” y entonces mi padre nos animó a mi madre y a mi a que fuéramos con este ballet. Allí estaba Alberto Lorca que no se llamaba Alberto Lorca, sino Alberto el Grande, Ana Esmeralda, Charito León, Rafael de la Lava. Era un ballet precioso.

³⁴⁷ Para tener una referencia de este Ballet y su director, véase “El Ballet Español”, en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/05/01/011.html>

Pacita, nos comenta cómo cuando se va del Ballet de Montemar, entra Joaquín Villa, que más tarde será además de su pareja artística, su marido.

Pero claro hacemos la primera plaza... Y la gente no estaba acostumbrada a ver ballet, estaba acostumbrada a ver folclore con grandes figuras de la canción, y allí no había nada de eso, el ballet era el protagonista, el éxito. Bueno, pues en Bilbao, pasamos, pero en San Sebastián nadie, y ya de San Sebastián a Pamplona tuvimos que ir en un mercancías... Entonces me pagaban 500 pesetas ¡que en aquella época...! Y ya de Pamplona nos tuvimos que venir. Me acuerdo que me pagó con un baúl, un baúl buenísimo porque no tenía dinero para pagarme..., Y luego lo volvió a formar pero yo ya no iba, ni Carmen Sevilla, sino que iba me parece que Paquita Rico (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 1. 10. *Por Alegrías y Colores de España*, con Antoñita Moreno (1947)

En junio de 1947, Pacita Tomás se integra en el espectáculo *Por Alegrías* de Antoñita Moreno, en el que intervienen Luis Heredia y Luis Rueda, y se estrena en el teatro de La Comedia (ABC (Madrid), 25/06/1947, p. 18). En julio el espectáculo pasa al teatro La Latina (ABC (Madrid) - 20/07/1947, p. 18) (Imagen nº 306).

Continúa con la compañía de Antoñita Moreno, y el 6 de agosto de 1947 se reestrena el espectáculo con el título de *Colores de España* en el teatro La Latina, donde estará hasta el 24 de septiembre (ABC (Madrid), 23/09/1947, p. 25). Se realiza un cambio en la formación de la compañía y junto a Antoñita Moreno y Pacita Tomás se anuncia a Tony Leblanc (ABC (Madrid) - 01/08/1947, p. 15).

El libreto de la obra es de Antonio Paso (hijo) y la música del maestro Azagra. La compañía estaba formada, además de Antoñita Moreno, Pacita Tomás y Tony Leblanc, por el cantante Luis Rueda, el guitarrista Bernabé de Morón, el actor Manuel Trujillo, etc., y el cuerpo de baile bajo la dirección de Monra (ABC (Madrid), 07/08/1947, p. 16) (ABC (Madrid), 18/09/1947, p. 16).

El 22 de septiembre se le hace un Homenaje a Pacita Tomás por parte de toda la compañía (ABC (Madrid), 21/09/1947, p. 26) (ABC (Madrid), 23/09/1947, p. 25).

En este espectáculo llevaba como repertorio: El intermedio de *Goyescas* Asturianada (Imagen nº 306) y unas Alegrías.

3. 2. 2. 1. 11. Rodaje de la película *María de los Reyes*, (1947)

También en 1947 interviene en el rodaje de la película *María de los Reyes*, dirigida por Antonio Guzmán Merino y protagonizada por Amparo Rivelles, Jose María Seoane, Milagros Leal, Rafael Corés, Raúl Cancio, Carlota Bilbao, Manuel Arbó y Valeriano Andrés (Imagen nº 303).

3. 2. 2. 1. 12. *Sucedió una noche*, con Carmen Estrella (diciembre de 1947- enero de 1948)

En los meses de diciembre de 1947 y enero de 1948, el teatro Madrid interviene junto a Carmen Estrella en el espectáculo *Sucedió una noche* (ABC (Madrid) - 28/12/1947, p. 25) (ABC (Madrid), 10/01/1948, p. 16).

3. 2. 2. 1. 13. *Cantares*, con Antoñita Moreno (1948)

En junio, vuelve a trabajar en la compañía de Antoñita Moreno en el espectáculo *Cantares*. El 4 de junio, 1948, se estrena en el teatro de la Zarzuela de Madrid (ABC (Madrid), 04/06/1948) (Imagen nº 307). Como figuras se anuncian a Antoñita Moreno, Pacita Tomás y la canzonetista Lucy Morales. En la crítica también se alude al cantaor Julio Romero y al actor cómico Tony Gamar. Hace referencia a los números, la zambra *Pasión y Celos*, el pregón goyesco *La Naranjera*, el pasodoble *España y la mantilla*; sobre Pacita Tomás se apunta: “*La primerísima bailarina Pacita Tomás, que dio relieve a la “Seguidilla Goyesca” y “Evocación gitana” siendo ovacionadísima*” (ABC (Madrid), 05/06/1948, p. 16).

3. 2. 2. 1. 14. Festival en la Granja de San Ildefonso. 18 de Julio de 1948

Coincidiendo con el espectáculo de Antoñita Moreno, en el Proyecciones, el 18 de Julio de 1948 Pacita actúa en La Granja de San Ildefonso en el festival organizado³⁴⁸ para Franco con motivo de la fiesta nacional del 18 de Julio. Junto a ella también participan Conchita Martínez Palitos, Pilarín Cerezo y Ballet, todos ellos

³⁴⁸ Acudían a estos festivales, el general D. Eduardo Álvarez de Rementería y el segundo jefe e intendente general de la casa civil del jefe del estado, D. Fernando Fuertes de Villavicencio.

dirigidos por el maestro Quiroga, la cantante de ópera M^a de los Ángeles Morales y Victoria de los Ángeles López acompañadas por los maestros Romero y Vallribera (ABC (Madrid), 20/07/1948, p. 7).

Respecto a la imposibilidad de negarte a participar en esos festivales, resulta interesante las manifestaciones de Pacita Tomás sobre su experiencia:

A mí me ha pasado... Yo estar trabajando y decir "no puedo ir" y llegar a la empresa y decir: "Esta señora hoy no baila aquí". El 18 de Julio, yo estar trabajando con Antoñita Moreno y (eso me ha pasado dos veces: en el Villa Rosa de Madrid, que entonces era un sitio de lujo en las afueras de Madrid, y con Antoñita Moreno) yo decir: "yo no puedo ir porque estoy trabajando y no tienen a nadie de suplente" Y no es que no quisiera ir, a mí me daba igual, a mí la política me tenía sin cuidado; es que estaba yo sola de bailarina... no había otra bailarina con Antoñita Moreno. Pues llegaron y dijeron a la empresa "Esta señora no baila mañana", y tuvieron que poner una chica del conjunto en mi lugar a que hiciera lo que pudiera, y mis bailes, mis "solos", los suspendieron. Y también estando en Villa Rosa, con todo el ballet, pero en esa ocasión hicieron lo siguiente: Vinieron a buscarnos en un autocar, bailamos y nos trajeron otra vez a Madrid. Y como se trabajaba muy tarde, pudimos trabajar ese mismo día (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

3. 2. 2. 1. 15. *Jaque Mate, y Cantares y Bailes Españoles, con Antoñita Moreno (1948-1949)*

Sigue al lado de Antoñita Moreno en el espectáculo *Jaque Mate* que se estrena el 18 de agosto de 1948 en el teatro Calderón de Madrid (Imágenes nº 308, 309 y 310). El libro era de Cantabrana, con estampas de Sicilia y Liñán, y la música de José M^a Legaza. En la compañía figuraban: Lucy Morales, Ricardo G. Urrutia, Tony Gamar, Agustín Rivero, Rafael Heredia, Jose Luis Fernández, Elvira Moya, Pilarín Pastor, y el cuerpo de baile.

En la reseña periodística que realiza Marquerie en el ABC de dicho estreno, se hace referencia al triunfo de Pacita Tomás como "excelente bailarina española" y es significativo cómo, en la relación que realiza de los diferentes artistas, la nombra primero:

Pacita Tomás volvió a triunfar, como excelente bailarina española, llena de simpatía, de nervio y de garbo. Antoñita Moreno, magnífica "estrella" andaluza, arrebató al publico con sus alegrías. (ABC (Madrid), 19/08/1948, p. 16)

En cuanto a la categoría artística de Pacita Tomás en el espectáculo, su estatus se refleja en el anuncio periodístico del espectáculo en el teatro Calderón de Madrid en el que se observa que el tamaño de la letra de sus nombres es el mismo³⁴⁹ (Imágenes nº 308 y 309).

En septiembre sigue con la compañía de Antoñita Moreno y se monta el espectáculo en el espectáculo Cantares que se estrena en el teatro La Latina (ABC (Madrid), 21/09/1948, p. 16)(ABC (Madrid), 26/09/1948, p. 26). Letra de Cabello y música de Legaza. También figuran el guitarrista Bernabé de Morón, Lucy Morales, el primer actor Ricardo Urrutia, el recitador Agustín Rivero, el cómico Tony Gamar, etc. Se realiza una gira por España, representándose, entre otros teatros, en el Poliorama de Barcelona y en el San Fernando de Sevilla donde se estrena el 10 de diciembre con el título *Cantares y bailes de España*.

Cabe destacar que en los anuncio del espectáculo y en las reseñas periodísticas se presentan como figuras del espectáculo a Antoñita Moreno y a Pacita Tomás. El espectáculo, en el teatro San Fernando de Sevilla, se anuncia en la cartelera: "*Antoñita Moreno y Pacita Tomás presentan su espectáculo "Cantares y bailes españoles con Lucy Morales"*" (ABC (Sevilla), 11/12/1948, p. 12). En cuanto a las críticas recibidas se constata cómo comparten el éxito como figuras; así en la reseña periodística, escrita por Florida, se alude al aplauso que reciben las dos figuras y se destaca el baile por bulerías de Pacita Tomás (ABC (Sevilla) - 11/12/1948, p. 12). Otro éxito de baile, lo supuso la Solea que bailaba a la vez que recitaba Agustín Rivero la poesía.

3. 2. 2. 1. 16. Circo Price (junio, 1949)

En la temporada de verano de 1949 actúa en el Circo Price, formando parte del espectáculo *Sinfonía en Colores*, organizado por circuitos Carcellé junto a Manolo Bell y sus muchachos, Los Drims, dos orquestas, etc. Estaban anunciados 95 artistas (ABC (Madrid), 19/06/1949, p. 28).

³⁴⁹ Ya se ha expuesto en el apartado de los espectáculos folclóricos, cómo el tamaño de la letra en los anuncios de dichos funciones, era un dato significativo en relación al estatus que ocupaban las figuras que lo integraban.

3. 2. 2. 1. 17. Sala de Fiestas Villa Romana. Homenaje al locutor Fermán (20 de julio, 1949)

Actúa en la fiesta homenaje al locutor Fermán ofrecida por los locutores de Radio Nacional, Radio España y Radio S.E.U. en la sala de fiestas Villa Rosa³⁵⁰. En esta ocasión actúa al lado de Antoñita Moreno, Pepe Marchena, La Gitana Blanca, Pilarín Cerezo, Balder, Marujita Díz, Los Drims, Carlos Casaravilla, Mari Carmen, Mario Gil, Manolo Bermúdez (Boliche), Eduardo Ruíz de Velasco (Pototo), La Quica, Nicole rey, Hermanos Romero, Tomás Ríos, Sepúlveda y Horacina Correa, con Fon-Fon y su ritmo brasileiro³⁵¹ (ABC (Madrid), 20/07/1949, p. 8) (Imagen nº 311).

3. 2. 2. 1. 18. Teatro Lope de Vega. *Fiesta de exaltación del trabajo*, organizada por el Sindicato del espectáculo (1949)

Pacita Tomás participa en la fiesta de exaltación del trabajo organizada por el Sindicato del espectáculo, en el teatro Lope de Vega de Madrid junto a otras figuras artísticas.

La fiesta de exaltación del trabajo organizada por el Sindicato del espectáculo, que en 1949 se ofreció en el teatro Lope de Vega de Madrid, en la que intervinieron los grandes actores y actrices del momento (Amparo Rivelles, Aurora Bautista, María Asquerino, Nati Mistral, M^a Jesús Valdés, Miguel Ligeró, Antonio Riquelme, etc.) y cuyo final fue un fin de fiesta con la presencia de los grandes de la copla: Juanita reina, Amalia de Isaura, Antoñita Moreno, Pacita Tomás, Hurtado de Córdoba, con las guitarras de Eugenio González y Roberto Font³⁵². Casi todas ellas, y algunos de ellos, intervenían con asiduidad en la fiesta del 18 de Julio en el Palacio de la Granja. Unos con más voluntad que otros, si se tiene en cuenta que no siempre eran bien tratados. Y de ninguna manera tenían compensación económica (Peláez, 2009).

Como se puede observar se incluía como figuras de La Copla a artistas de diferentes géneros: actores, cantantes, bailarines.

³⁵⁰ Es interesante considerar el coste de la cena, 125 pesetas, y de la consumición, 50 pesetas, en comparación con las entradas a los teatros, que podían oscilar entre 6 y 30 pesetas.

³⁵¹ Se puede observar que el número de artistas que participaban en este tipo de homenajes era considerable.

³⁵² Se puede observar cómo incluye en el género de la copla a las figuras de Danza Española, e incluso al actor cómico Roberto Font, sin referirse a su propio género profesional.

3. 2. 2. 1. 19. *En broma y en serio*, con Roberto Font y Luisita Esteso (septiembre, 1949)

Pacita Tomás coincide con Roberto Font, Luisita Esteso entre otros artistas en el espectáculo *En broma y en serio*, en el Teatro de la Comedia de Madrid (ABC (Madrid), 20/09/1949, p. 20).

Como es habitual actúa puntualmente también en homenajes, fin de fiesta como la Fiesta de despedida a los Hermanos Maya en la sala de Fiestas Pasapoga el 30 de septiembre, 1949, junto a Anita de Montiya, Aira Jansos, Conde Luis y Mary Gloria. (ABC (Madrid), 30/09/1949, p. 10)

3. 2. 2. 1. 20. Europa: Francia, Escandinavia y Bélgica. Conciertos y Salas de fiestas (1949-1951)

Forma Pareja con Hurtado de Córdoba y actúa en el restaurante Puerta del Sol, de París. Hace doblete en el teatro Champs-Élysées coincidiendo con Carmen Amaya.

Se separa de Hurtado de Córdoba y actúa en solitario por toda Escandinavia y Bélgica. Comienza la gira realizando conciertos de danza y seguidamente pasa a integrarse en espectáculos de variedades en salas de fiestas. Lleva como repertorio: el *Bolero Liso*, una valenciana, una asturianada, la primera danza de la *Vida Breve* de Falla, la segunda danza de la *Vida Breve* de Falla, *El Polo* de Bretón, *Córdoba* de Albéniz, (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011)

Como repertorio, cuando iba sola, hacía clásico español, que ahora lo llaman estilizada; hacía regional, que cuando iba sola hacía muy poco la jota, sino que hacía más lagarterana, asturianada y valenciana. El programa se formaba: un número de baile, uno de pianista, uno de baile, uno del guitarrista...y así. Y tenías que cambiarte a cien por hora. El espectáculo duraba como una hora y media. Luego empecé a hacer también, sola, salas de fiesta porque era mucho más fácil. Estuve en Copenhague, o sea en Dinamarca, luego en Noruega, Finlandia, en Bruselas, y ya pasé a hacer salas de fiestas y luego vine a España y monté un grupo (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En la primavera de 1951 por circunstancias personales, a causa de la enfermedad de su madre en Copenhague, Pacita Tomás regresa a Madrid,

interrumpiendo su gira por Europa, y forma su propio ballet de pequeño formato integrado por tres bailarinas, dos bailarines, guitarrista y cantaor.

3. 2. 2. 1. 21. Fiesta del 18 de Julio de 1951.

Tras regresar del extranjero, coincidiendo con la formación y preparación de su ballet, Pacita Tomás actúa en la Granja el 18 de Julio de 1951 (Imagen nº 312).

Yo he ido a la granja a bailar. Yo había venido de trabajar sola en el extranjero e iba a formar mi grupo que lo formé en agosto del año 51; debuté en agosto. Bueno, pues en el 18 de Julio a mí me llaman para ir a la granja para que baile por alegrías y entonces me dice Monra “te voy a montar detrás de ti a dieciséis mujeres con bata de cola”. Y yo me dije.... (gesticula con la cara). Bueno, pues montó unas alegrías preciosas ¡contando a ocho!³⁵³ Y como las chicas que llevaba eran de Revista, aunque no eran unas grandes profesionales del baile, le entendieron. Y ¡cómo les puso bata de cola!, no te puedes ni imaginar cómo las movió, cómo... ¡era increíble! (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

3. 2. 2. 2. Segunda etapa. Ballet de Pacita Tomás, junto a Joaquín Villa: 1951-1974

En agosto de 1951 se puede considerar que se inicia una nueva etapa en la trayectoria profesional artística de Pacita Tomás determinada por la formación de su propia compañía. Se desarrolla entre 1951 y 1974. En agosto de 1951 monta su propio ballet, de pequeño formato, integrado por tres bailarinas, dos bailarines, guitarrista y cantaor. Así nos lo expone Pacita Tomás:

Cayó mi madre enferma en Copenhague en el año 51 y entonces me vine a España y formé un pequeño grupo: eran tres chicas, dos chicos, cantaor y el guitarrista, Justo de Badajoz que ha ido con nosotros hasta que nos hemos retirado. Las coreografías las montó Luisa Pericet. Y entonces yo debutaba en un sitio que se llamaba Villa Rosa—un sitio espléndido donde iba mucha gente de dinero— y unos días antes de debutar Paco Ruiz³⁵⁴, que venía con nosotros, se hizo daño en una rodilla y de un día para otro, o dos días, teníamos la necesidad de un bailarín rápidamente. Entonces Joaquín Villa, Mediavilla, estaba con Mariemma³⁵⁵, que habían regresado de una tournée³⁵⁶ y tenía unos días

³⁵³ Para montar unas alegrías, se sigue el compas de doce tiempos, formado por dos compases de tres tiempos y tres de dos, por lo que posee diferentes acentos dentro del mismo compás: en danza moderna se contaba de ocho tiempos en ocho tiempos. Por este motivo la extrañeza de Pacita Tomás.

³⁵⁴ Paco Ruiz era sobrino de Antonio Ruiz “el bailarín”.

³⁵⁵ En mayo estaban actuando en Madrid (ABC (Madrid), 08/05/1951, p. 27)

³⁵⁶ De Holanda. <http://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1951/mariemma/>

de descanso y volvían a salir después de turné y, entonces, Luisa (que le adoraba y él adoraba a Luisa) me dijo “mira para estos primeros días yo le voy a pedir a Joaquín que te haga este favor, y luego ya él que siga con Mariemma y busquemos otro bailarín”. Pero como nos enamoramos pues él se quedó conmigo –que probablemente él hubiera hecho otra carrera por otra parte- pero se quedó conmigo y siempre él se ha supeditado... siempre he sido yo la que... hasta que Luisa Pericet no pudo montar las coreografías que llevábamos y entonces ya empezó Joaquín a montar las coreografías (Pacita Tomás, comunicación personal 5 de marzo, 2011).

A partir de este año, 1951, su carrera profesional se desarrolla al lado de Joaquín Villa y con su propio Ballet. Las coreografías del ballet las monta Luisa Pericet en sus inicios, pasando más tarde a ser el propio Joaquín Villa quien se encargue de realizarlas. Este primer ballet estaba formado, además de Pacita Tomás, por Joaquín Villa (Mediavilla), Enrique Moreno, Pepita Reyes, Nieves de Juan, el guitarrista Justo de Badajoz³⁵⁷ y el cantaor Álvaro de la Isla³⁵⁸.

3. 2. 2. 2. 1. Variedades. Salas de fiestas: Parque Jardín Villa Rosa y Teyma. Teatro Fontalba. (1951)

Pacita Tomás con su propio Ballet, recién formado, debuta en la sala de fiestas Parque Jardín Villa Rosa de Madrid. Así lo recoge un anuncio en el ABC en el que la presentan junto a Josephine Premice, trío Álmo, etc. (ABC (Madrid), 31/08/1951, p. 18).

En septiembre, con su ballet, se presenta en el teatro Fontalba³⁵⁹ durante ocho días, en un espectáculo junto a Claude Marchast y Kathleen Stanford (Imagen nº 313) (ABC (Madrid), 14/09/1951, p. 20) (ABC (Madrid) - 18/09/1951, p. 26). El presentador del espectáculo era Bobby Deglané.

Tras debutar en Villa Rosa y presentarse en el teatro Fontalba, actúa en la sala de fiestas Teyma, bajos del Palacio de la Prensa (ABC (Madrid), 21/10/1951, p. 4). En el anuncio del Ballet de Pacita Tomás (Imagen nº 314) figuran: Joaquín Villa,

³⁵⁷ Nombre artístico de Justo Álvarez Fernández (1921-2011)

³⁵⁸ Nombre artístico de Andrés Álvarez Añino (1927-1969)

³⁵⁹ Este contrato lo recuerda muy bien Pacita Tomás, porque como testimonia: *Aquí, el 7 de noviembre, Joaquín y yo nos hicimos novios* (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

Enrique Moreno, Pepita Reyes, Nieves de Juan, el cantaor Álvaro de la Isla y el guitarrista Justo de Badajoz quien desde entonces formará parte de esta compañía (Segura Iglesias, 2008). En esta sala estrenan el pasodoble *El torero Gallito*³⁶⁰, coreografiado por Luisa Pericet, que tuvo tal éxito que en el programa se colocó al final de primera parte.

3. 2. 2. 2. 2. *La Copla Nueva*, con Manolo Caracol y su hija Luisa Ortega (diciembre, 1951-1952)

Cuando la pareja artística de Manolo Caracol y Lola Flores se disuelve, en el entorno profesional del folclore, en el que todos se conocían, se percibía una inquietud en la profesión sobre quién iría con Manolo Caracol; se barajaban diversas posibilidades y, como expone Concha Cruz (Comunicación personal, 9 de marzo, 2015), todos apuntaban hacia Pacita Tomás. Y así fue, junto a Manolo Caracol y su hija Luisa Ortega, Pacita Tomás forma parte del espectáculo *La Copla Nueva*, de Quintero, León y Quiroga. Se estrena el 21 de diciembre de 1951 en el teatro Calderón de Madrid (ABC (Madrid) - 22/12/1951, p. 43) (ABC (Madrid) - 31/01/1952, p. 32).

Tras terminar en el teatro Calderón de Madrid, se realiza una gira por toda España durante el año 1952. Pacita Tomás expresa:

Yo estuve año y medio. Joaquín entró en la mili... y, por este motivo, estuvo unos meses nada más, y lo sustituyó Luis del Río (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

El elenco quedó formado -además de Manolo Caracol, Luis Ortega y Pacita Tomás- por Ángel León, Enrique Ortega, Juan Taberner, Elena G. Granda, los guitarristas Justo de Badajoz y Manolo Romero, los bailarines Enrique Moreno, Luis del Río, Jesús Utrera y las bailarinas Pepita Reyes, Nieves de Juan, Lolita Ortega y Rita Ortega. El pianista Bienvenido García, las coreografías eran de Luisa Pericet (Imágenes nº 315, 316 y 317). Respecto al repertorio, Pacita expone:

³⁶⁰ Este pasodoble lo interpretarán en la película *El padre Pitillo* (1954) a petición de su director Juan de Orduña.

Cuando me contrató Caracol yo exigí que me montara las coreografías Luisa Pericet, bueno y las de todo el espectáculo. Bailábamos con música plagiada. Con Triana, cuyo plagio estaba fatal, abríamos el espectáculo. La segunda parte la abríamos con malagueñas, los Panaderos de la tertulia y el bolero de la Cachucha, que los hacíamos todo unido, pero claro un plagio, aunque éste estaba muy bien hecho. Las malagueñas las bailábamos todos, los Panaderos de la Tertulia Enrique Moreno, que bailaba muy bien, y Joaquín, y lo uníamos al bolero de la Cachucha que lo bailábamos Joaquín y yo, que hacíamos juntos la cachucha y cada uno sus coplas: yo hacía asamblea y tres cuartas y Joaquín briseles. Luego yo bailaba a Manolo Caracol unas soleares, hacía un solo y bailaba por alegrías (Pacita Tomás, comunicación personal 29 de septiembre, 2011).

En Sevilla se representa en el teatro San Fernando, donde el último día de representación, el 25 de febrero de 1952, se realiza un homenaje a Pacita Tomás (Imagen nº 318) (ABC (Sevilla), 26/02/1952, p. 19). En Barcelona, en el teatro Calderón³⁶¹ (Imagen nº 319).

Respecto a la importancia de Pacita Tomás en el espectáculo, cabe considerar cómo en su anuncio, en la cartelera, se nombra solo a las figuras de Manolo Caracol, Luisa Ortega y Pacita Tomás (La Vanguardia, 26/04/1952, p. 16). El 9 de mayo se realiza una función extraordinaria en homenaje a Manolo Caracol (La Vanguardia, 07/05/1952, p. 15). A igual que en Sevilla, en la última representación, el 11 de mayo, se realiza un homenaje a Pacita Tomás (La Vanguardia, 11/05/1952, p. 22), (Imagen nº 319).

Tras una gira por toda España vuelve a presentarse en Madrid en el teatro Álvarez Quintero el 3 de octubre de 1952 (Imágenes nº 315, 316 y 317). En la reseña periodística del estreno del espectáculo, se destacan las figuras de Manolo Caracol, Luisa Ortega, Pacita Tomás y los guitarristas Justo de Badajoz y Manolo Moreno (ABC, 4/10/1952 p. 19)

3. 2. 2. 2. 3. Rodaje de la película *Duende y Misterio del Flamenco* (1952)

Ese mismo año, 1952, interviene en el rodaje de la película *Duende y misterio del flamenco* (Imagen nº 320), bajo la dirección de Edgar Neville, en la que se

³⁶¹ Señalar que en las mismas fechas coincide con el Ballet Español de Pilar López en el teatro Barcelona.

recoge las interpretaciones de Antonio, Pilar López, Roberto Ximenez, Alejandro Vega, Mario Vargas, Alberto Lorca, Elvira Real, Dorita Ruiz, Rosario Escudero, María Luz Galicia, Juanita Acevedo, Mely Jardines, Merceditas Broco, Juana Loreto, Carmen Bernal, Rosarito Arriaza, Manuel Romero, Juan Ángel, Roque de Jerez, Almadén, Aurelio de Cádiz, Antonio Mairena, El Pili, el Niño de la Cantera, Manzanilla, Lola de Triana, Bernarda, Fernanda de Utrera, Carmen Ruíz, Maravilla, Badajoz, Rafael de Jerez, El Titi, Moralito Chico, El Poeta, Ángel Curras, Julián Perera, Fernando Rey, Juan Belmonte, Conchita Montes y Aurelio Seller. En esta película Pacita tomás baila el *Bolero liso*³⁶².

3. 2. 2. 2. 4. Espectáculos de variedades. Salas de fiestas: Rex, Jardín Florida, Parrilla del Alcázar y Pasapoga. (1953-1954)

Finalizado el contrato con Manolo Caracol, en 1953, Pacita Tomás con su ballet, actúa en espectáculos de variedades en diferentes salas de fiestas de Madrid. En 1953 le van a salir varias oportunidades para orientar su trayectoria profesional artística en nuevas direcciones, que finalmente no aprovecha.

El 14 de julio de 1953 participa en los actos de inauguración del Hotel Castellana Hilton³⁶³ que supuso un evento muy importante, dada su significación, en el que se dieron cita, además de las personalidades políticas correspondientes, un gran número de artistas nacionales y extranjeros, y consecuentemente agencias de publicidad españolas y americanas. A raíz de esta actuación le sale una oferta para bailar en Nueva York, que no llegó a materializarse por ciertas circunstancias :

Inauguran aquí el Hilton, y vamos ciento y pico artistas, todas las figuras y muchos ballets, y entre ellos voy yo. Y viene una agencia norteamericana, y me quiere contratar, pero yo tenía muchísimo trabajo, y entonces le enseñé el contrato a Bermúdez (un agente teatral muy importante con quien yo estaba entonces), porque te cogían en exclusiva un año, y me dice: “no lo pienses y firmalo ya”. Entonces, yo lo firmé y lo mandé. Pero claro, a mí no me contestaron, yo no sabía nada, y seguía trabajando. Entonces sale un contrato para Suecia y yo

³⁶² Véase apartado 3. 2. 4. 4. Análisis coreográfico.

³⁶³ La inauguración del Hotel Castellana-Hilton, conllevó un gran despliegue de publicidad puesto que era una de las primeras actividades a nivel social y económico que se desprendían de la reciente relación entre España y Estados Unidos, y del fin del aislamiento del régimen franquista.

lo firmé. Y al año, me llaman estos señores y me daban tres meses en el Waldorf-Astoria de Nueva York, pagadas las habitaciones de cada artista y viajes; de nuestro sueldo solo teníamos que pagarnos la comida. Y yo creyendo que eso se podía arreglar, les dije que yo tenía firmado un contrato para Suecia para tal fecha y que me lo retrasaran. Pues no me volvieron a contestar. Cuando se lo conté a Bermúdez, me dijo “Tu estás loca”. Y al mismo representante que nos llevaba a Suecia se lo conté también, y me dijo: “Pero ¿que ha hecho usted? Usted ha desperdiciado una de las mejores oportunidades que ha tenido en su vida”. (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011)

A raíz de la gran oferta de trabajo, amplía el grupo a diez componentes y realiza un contrato en la sala de fiestas Rex. Actuando en esta sala, se le presenta la ocasión de dar un giro a su carrera artística ante la propuesta de Antonio Ruiz Soler “el bailarín”, para que se integre en su compañía (Imágenes nº 321 y 322). Como argumenta Pacita, dado que llevaba su propio ballet y tenía mucho trabajo, rechazó la oferta.

Allí éramos diez integrantes: cinco mujeres, tres bailarines guitarrista y cantaor, que era Jarrito. Antonio vino a verme y a proponerme que fuera su pareja en el ballet que iba a montar, Pero yo tenía mi grupo y mucho trabajo y le dije que no. Bailamos unas sevillanas en la pista. No tuve cabeza. Pero bueno, la verdad es que no me arrepiento. (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011) (Imágenes nº 321 y 322).

En agosto de 1953 regresa Joaquín Villa de la mili y se queda ya de forma permanente en el Ballet. Pasan a actuar a la sala de fiestas Jardín Florida, en El Retiro de Madrid. (ABC (Madrid, 09/08/1953, p. 36) (ABC (Madrid) 12/08/1953, p. 1) (Imagen nº 323).

A continuación del Jardín Florida, actúan en la inauguración de La Parrilla del Alcázar, octubre de 1953, donde realizan otro contrato. En el anuncio del espectáculo se comenta también la intervención de Joaquín Villa (Imagen nº 324).

Todas las partes que integran este soberbio espectáculo responden a un mismo elevado nivel artístico. Las numerosas actuaciones de Pacita Tomás y del extraordinario Joaquín Villa son premiadas con el entusiasta aplauso del selecto público que día y noche acude para presenciar este máximo exponente de arte, en el acogedor ambiente de esta Parrilla (ABC (Madrid), 09/08/1953, p. 36).

Tras el contrato realizado en la Parrilla del Alcázar, el Ballet de Pacita Tomás pasa a la sala de fiestas Pasapoga, coincidiendo con diferentes artistas. En uno de los programas del espectáculo actúa junto a Magali y sus rancheros (ABC (Madrid), 12/12/1953, p. 26) (Imagen nº 325).

3. 2. 2. 2. 5. *Teatro Calderón de Madrid. Fin de fiesta del homenaje ofrecido a los autores Quintero, León y Quiroga (Junio, 1953)*

Aprovechando su estancia en Madrid, en junio del 53, es invitada a participar en un homenaje a los autores Quintero, León y Quiroga, ofrecido por Carmen Morell y Pepe Blanco en el teatro Calderón, con motivo de las 300 representaciones³⁶⁴ de *Aventuras del querer*. En el fin de fiesta participan, junto a Pacita Tomás, Juanito Valderrama, Raquel Lucas, Antoñita Moreno, Antonio Molina, Alberto Vélez, Pepe Bárcenas Rafael Farina, Pepe Blanco y Carmen Morell (ABC (Madrid), 02/06/1953) (ABC (Madrid), 04/06/1953).

3. 2. 2. 2. 6. *Rodaje de la película: El Padre Pitillo. (Dir. Juan de Orduña, 1954)*

En 1954 Pacita Tomás con su ballet interviene en el rodaje de la película *El Padre Pitillo*, bajo la dirección de Juan de Orduña (Imagen nº 326). En una de las escenas de la película que se desarrolla en una sala de fiestas, se presentan varias coreografías: una farruca interpretada por Joaquín Villa, el inicio de unas alegrías por Pacita Tomás y el pasodoble Torero Gallito³⁶⁵ por todo el Ballet. Trabajan junto a Virgilio Teixeira, Margarita Andrey, Aurora Redondo, José Nieto, José Sepúlveda, Josefina Serratosa, entre otros.

3. 2. 2. 2. 7. *Gira por el extranjero: (1954-1955)*

En 1954, realiza una segunda gira por Europa, pero esta vez con su ballet, actuando en Francia, Bélgica y Escandinavia. Seguían en el ballet, además de Pacita y Joaquín, Luis del Río, Paco Brañan, Hermanas del Monte (Raquel Gloria) y Angelines López.

³⁶⁴ Las temporadas de este tipo de espectáculos solían ser de larga duración.

³⁶⁵ Véase apartado 3. 2. 4. 4. Análisis coreográfico.

En París actúan en el Moulin Rouge y el teatro Olympia con Léo Ferré (“Le recital de 1955 à l’Olympia: LÉO FERRÉ,” n.d.). Resulta muy interesante el testimonio de Pacita Tomás sobre la experiencia que tuvo en el Moulin Rouge de París.

Yo debuté con el ballet en el Moulin Rouge de París y no sabían dónde colocarnos, porque la fuerza de la Danza Española..., no es que fuera yo, cualquier ballet que hubiese ido. Yo iba con el contrato de “vedette americana” que cierras la primera parte, pero allí cerraba siempre el Can-Can. Pues no sabían donde ponernos, porque el número que venía detrás... y si ponían al Can-Can, pues perdía fuerza. Entonces llegabas al día siguiente y la tablilla la habían cambiado. Y el director tuvo que explicarnos que es que la estaban cambiando porque no sabían en que puesto podíamos salir. Y al final nos pusieron detrás del Can-Can y cerrábamos nosotros la primera parte, y el Can-Can, cerraba la segunda. Después de estar unos meses en el Moulin Rouge, nos contrataron para actuar en el Olympia, que era del mismo empresario, pero allí no había Can-Can, y nosotros cerrábamos la primera parte, y en la segunda parte actuaba Léo Ferré, que salía tocando el piano (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Estando en el Olympia, Pacita Tomás tiene una oferta de los empresarios del Lido de París que resulta muy curiosa:

Estando en el Olympia, en el Lido terminaban el ballet de Los Triana, tres chicos y tres chicas, que habían estado muchos años y entonces yo tenía el grupo y tenía una cantidad de trabajo enorme por toda Europa. Y me llamaron los empresarios y me dijeron lo siguiente: “te queremos contratar a ti, años, pero con una condición, seis chicos y tú” Y yo fui tan tonta que no lo hice, porque como tenía tanto trabajo (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

En en el music-hall Ancienne Belgique, de Bruselas, coincide con Josephine Baker.

Al coincidir con Josephine Baker en el Ancienne Belgique, que era enorme, como un teatro pero en el que podían tomar algo, era un music-hall, ella me quiso contratar para el hotel que tenía y al que llevaba atracciones, pero por trabajo, que había mucho trabajo, no pudimos por no poder encajar las fechas (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

3. 2. 2. 2. 8. Variedades. Salas de fiestas: Parrilla del Alcázar y Render-Vous Parrilla del Castellana Hilton (1955-1956)

Regresan a España y trabaja en la sala de fiestas Parilla del Alcázar (ABC (Madrid), 07/05/1955, p. 4). En esta ocasión actúa con su ballet, integrados en el programa de espectáculos junto a la atracción acrobática Trio Bogino, Blanquita de Cuba y su ballet show, Trinidad Rey, África Borgia, con el Ballet Alcázar, Pilarín Amat, Joe Correia, Juanito Segarra y su orquesta, Baitia con Florenzo, y como director artístico Javier Mir. (Imagen nº 327).

El 7 de febrero de 1956 Pacita Tomás y su ballet se presenta en la sala de fiestas Render-Vous Parrilla del Castellana Hilton (ABC (Madrid), 07/02/1956, p. 20). En el anuncio se cita a Joaquín Villa como primer bailarín y como componentes del ballet a Juanita Barri, Margarita Alcázar, Alberto Montes e Isidro López. Como guitarrista, Justo de Badajoz. En esta ocasión coincide con las orquestas de Santiago Crespo, con la cantante Sally Browne, y la de Isi Fabra, con el cantor José Luis Utiel. (ABC (Madrid), 25/11/1956, p. 94) (Imagen nº 328).

3. 2. 2. 2. 9. Festival Pro-Navidad de los humildes, teatro Calderón (5 de diciembre, 1955)

A igual que en otras ocasiones, aprovechando su estancia en Madrid Pacita Tomás es invitada a participar en festivales benéficos. En esta ocasión, participa en el Festival pro Navidad de los humildes, organizado por Carmen Polo de Franco, en el teatro Calderón el 5 de diciembre de 1955. En el periódico La Vanguardia se anunciaba la programación del festival:

El programa será amplio y colaborarán en él destacadas personalidades del cine y el teatro nacionales. Constará de dos partes. En la primera intervendrán tras la presentación de Fernández de Córdoba, que actuará de director de escena: Imperio Triana, Lina y Miguel, Marisol Reyes, Marianela de Montijo y su ballet, el Príncipe gitano, Isabel Garcí-Sanz, Marisa de Landa, Manolo Morán y un desfile de modelos de Rosina. En la 2ª parte: Los cuatro Vargas, Maruja Díaz, Dolores Vargas, Zori Santos y Codeso, Juanito Valderrama, Pacita Tomás, Carmen Sevilla, Marianela de Montijo y su ballet, Juanita Reina, y todas las artistas que bailarán unas sevillanas. Como directores de orquesta, los maestros Lloret, Quiroga y Gasca y como locutor Matías Prats (La Vanguardia, 03/12/1955, p. 9).

Como se puede observar, en estos festivales se reunían los artistas de diferentes géneros más populares del momento³⁶⁶.

Pacita Tomás baila el intermedio de Goyescas que, por sus características, normalmente no lo incorporaba en el repertorio que presentaba en las salas de fiestas. Respecto a esta actuación, Pacita nos relata la gran satisfacción que le proporcionó poder interpretarla en un teatro (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011) (Imagen nº 381).

De la profesión, estaban acostumbrados, a que cuando se hacía un festival, yo siempre bailaba por alegrías, bailaba por tientos, siempre bailaba flemenco. Era una función benéfica que organizaba Carmen Polo de Franco, que nos llevaban a todos los artistas a bailar al teatro Calderón, por la mañana, en Navidad. Y yo, dije, bueno si todo el mundo, Lola Flores, el otro, Manolo Caracol,..., todo el mundo va a interpretar flamenco, pues yo voy a bailar el "Intermedio de Goyescas", que me da igual si me aplauden o no me aplauden, porque allí no voy a competir con Juanita Reina, ni con..., que era todo el folclore. Pues precisamente por salirse de todo aquello, fue lo que más aplaudieron. Era totalmente diferente a lo que me habían visto bailar en otros festivales. Y además ha sido uno de los bailes que yo más he sentido. No tiene nada que ver verme a mí bailar por alegrías, a verme bailar el "intermedio de Goyescas", es otra persona. Yo he llorado bailando el intermedio de Goyescas, porque me entusiasma, Hay dos bailes con los que yo he llorado, aparte del flamenco, con Triana, cuando llega el fuerte de Triana, y en el Intermedio de Goyescas. Eso me ha pasado a mí en el escenario, pero porque me aislo, me voy. Y aquel día, bailar en un teatro, que entonces yo estaba acostumbrada a bailar en salas de fiestas, y bailar en un teatro con aquel silencio y con orquesta, sin concesiones. Fue algo que yo sentí..., bueno al cerrarse las cortinas me puse a saltar de alegría al escuchar cómo aplaudieron, para mí fue una sorpresa. Y mis amigos de la profesión me dijeron que es que se había salido de todo lo que estaban acostumbrados a verme (Pacita Tomás, comunicación personal. 15 de enero, 2010).

3. 2. 2. 2. 10. *El Patio de los Luceros*, con Juanita Reina (1956-57)

En septiembre de 1956 se integran en la compañía de Juanita Reina en el espectáculo *El Patio de los Luceros*. Los autores son Antonio Quintero y Rafael de León y la música del maestro Quiroga. Junto a Juanita Reina conforman el elenco

³⁶⁶ Recordemos que en esta época los artistas eran invitados a los festivales organizados por representantes e instituciones del Estado, y era muy difícil eludirlas o rechazarlas.

Pacita Tomás con su ballet y Joaquín Villa, los cantaores Juan Osuna y Joaquín Villar, el guitarrista Justo de Badajoz, los actores Manolo Hernández y Manuel Alares, la actriz cómica Nati Piñero, y los hermanos de Juanita Reina, Lola y Paco (Imagen nº 329). Los bocetos y figurines eran de Román Calatayud, el vestuario de Raula y los decorados de Viuda de López y Muñoz.

En el ballet de Pacita figuraban: Joaquín Villa como primer bailarín y coreógrafo; Juan Quintero, Margarita Alcázar e Isidro López, como bailarines solistas; Miguel Navarro, Ángel Lorenzo, Pilar Caballero, Rosita Merced, Pilar Banilp, Adelina Martín y Carmen Lozano como cuerpo de baile: (Imágenes nº 330 y 331). Joaquín Villa se encargó del montaje coreográfico de todo el espectáculo, y específicamente para el ballet: malagueñas y verdiales, la jota de las panderetas para los chicos y Asturias³⁶⁷ (de Albéniz), montado para una pareja, que bailaban Pacita y Joaquín.

El estreno del espectáculo tuvo lugar el 11 de septiembre de 1956 en el teatro de la Gran Vía de Salamanca (Pérez Ortiz, 2006, p. 239). El 26 de octubre se debuta en el teatro Calderón de Madrid, (ABC (Madrid), 26/10/1956, p. 52), representándose hasta finales del mes de noviembre se representa (ABC (Madrid), 25/11/1956, p. 94). La crítica decía:

Y gran éxito también el del ballet de Pacita Tomás, la gentil bailarina, que es un ballet que embellece más y más El patio de los luceros; Pacita Tomás acredita cada día mejor sus cualidades, y así se hizo patente en esta nueva salida ante el público madrileño, un público que tuvo para Pacita y su ballet cálidas salvas de aplausos (Galindo, Dígame, Madrid, 26/10/56).

En Barcelona se presenta en el teatro Calderón el 21 de diciembre de 1956, donde la crítica destaca la actuación de Pacita Tomás y su ballet (La Vanguardia, 22/12/1956, p. 33). El 31 de marzo se estrena en el teatro San Fernando de Sevilla, representándose durante el mes de abril³⁶⁸ (ABC (Sevilla), 26/04/1957, p. 43).

³⁶⁷ Miguel Prada incluirá esta coreografía en el repertorio de su ballet.

³⁶⁸ Durante su estancia en Sevilla coincide con otros artistas como Pastora Imperio. (Imagen nº 332).

Pacita Tomás, la extraordinaria bailarina, al frente de su ballet, con Joaquín Villa, el cantaor Juanito Osuna y demás colaboradores, contribuyeron al ruidoso éxito de la representación, rubricada con constantes ovaciones (Pérez Ortiz, 2006, pp. 241–242).

El 11 de abril de 1957, se presenta en el teatro Ferre de Ibi (Alicante) (Imágenes nº 330 y 331). En junio de 1957, se vuelve a representar en el teatro Calderón de Madrid. En el anuncio de los dos últimos días de representaciones, cabe destacar que solamente se nombran a Juanita Reina y a Pacita Tomás, dato significativo en cuanto a la importancia y estatus artístico de Pacita en dicho espectáculo (ABC (Madrid), 29/06/1957, p. 41).

3. 2. 2. 2. 11. Homenajes, fines de fiestas, funciones benéficas. (1957-1958)

Aprovechando la estancia en Madrid, participa en homenajes y fines de fiestas, como era usual³⁶⁹. En el fin de fiesta del homenaje ofrecido a Maruja Boldoba en el teatro Alcázar, el 9 de junio de 1957, Pacita Tomás baila acompañada del guitarrista Justo de Badajoz. En la programación figuran otros artistas como, por ejemplo, Manuel Dicenta, Rafael Varas, Alberto Castillo, Naima Cherki, Antonio Casal, Ángel de Andrés y Maruja Boldoba (ABC (Madrid), 09/06/1957, p. 91).

El 16 de noviembre de 1957 actúa con su ballet en la *Gran Gala de las Estrellas*, con fines benéficos, en el hotel Castellana Hilton junto a numerosos artistas de diferentes géneros: la pareja de baile español Carmen Mota y Joaquín Robles, Serenella, la soprano Josefina Canales, la bailarina egipcia Nadia Gamal, Tip y Col, Jean Fred y Luis Santos, el maestro Manolo Gracia El ballet de Pacita Tomás con Joaquín Villa, Justo de Badajoz, Margarita Alcázar, Antoñita Granados, Ángel Torres y Pepe Vejer, Lolita Sevilla, Conchita Velasco, la pareja de actores Emma Penella y Gustavo Rojo, José Luis Ozores, Fernando Sancho, Lola Flores y Antonio González, Paquita Rico, Sarita Montiel, la actriz Ana Mariscal, el locutor Adolfo Fernández, con la presentación a cargo de Manolo Bermúdez y Ángel Ter (ABC (Madrid), 16/11/1957, p. 41) (Imagen nº 333).

³⁶⁹ Recordemos que era muy frecuente que se hicieran homenajes a los artistas, en cuyo fin de fiesta participaban figuras y artistas de otros espectáculos (teatro, salas de fiesta, etc.), que se estaban representando en esas fechas.

En el mismo mes, el 25 de noviembre participa en el Festival a favor de Valencia en el teatro de la Zarzuela. Este festival estaba organizado por la Asociación de la Prensa de Madrid en colaboración con la casa de Valencia. A igual que en otros festivales benéficos Pacita Tomás y su ballet coincide con artistas de otros géneros. En esta ocasión actúa junto a Roberto Font, Conchita Bautista, Alberto Castillo, Paquita Rico, Rafael Rivelles, Lola Flores y el “Pescadilla”, Pastora Imperio y su cuadro flamenco, Pedro Vargas, Marianela, Lolita Sevilla, Manolo Bermúdez, Luis Ozores, Miguel de Molina, Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Aurora Bautista, Nati Mistral, etc.³⁷⁰ (La Vanguardia, 16/11/1957, p. 5)

3. 2. 2. 2. 12. Liberia (diciembre, 1957)

A finales del año 1957, Pacita Tomás con el ballet formado por Joaquín Villa, Juan Quintero, Juanita Barri, Isidro López y Margarita Alcázar, actúa en Liberia, en los actos conmemorativos con motivo de la reelección del presidente Tubman (Imagen nº 334).

Cuando regresan a Madrid se deshace el grupo, quedandose Margarita Alcázar y entrando a formar parte del mismo Antonia Granados, Ángel Torres y Félix Castro.

³⁷⁰ Presentamos la relación total de artistas que participan en dicho festival, con el objeto de dar una imagen panorámica sobre la cantidad de artistas populares que podían intervenir en este tipo de actos: Maestro Guillermo Casas, Roberto Font, Conchita Bautista, Alberto Castillo, Ángel Cordecary, Paquita Rico, Rafael Rivelles, Lola Flores y el “Pescadilla”, Tordesillas y Bobby Deglané. Actuarán de presentadores Ana Mariscal, Manolo Bermúdez, Zully Moreno, Manolo Morán, Maruja Asquerino, Fernando Fernán Gómez y José Luis Pécker. Después actuarán María Brú, Pastora Imperio y su cuadro flamenco, Pedro Vargas, Carmen de Lirio, Araceli, Lina Rosales, Marianela Barandalla y Tomás Álvarez, Lolita Sevilla, Pepe Luís Ozores, Marisol Reyes, Gila, Pacita Tomás y su ballet, Miguel de Molina, Inés Rivadeneira, Pepe Iglesias “El Zorro” y Joaquín Deus, presentados respectivamente por José Fermán, Ángel Ter, Rafael Moreno, Marcheni, Gustavo Rojo, Joaquín Dicenta, Luisa Fernanda Martí, José Isbert, Tony Soler, Fernando Vizcaino Casas, Ángel de Echenique, Ángel Soler, Fernando Sancho, Rubén Rojo, Variedad Morales. A continuación intervendrán Rafael de Córdoba con su ballet, Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Rosario y su ballet, María Fernando Ladrón de Guevara, Irene Dainu, Mari Carrillo, Diosdado, Aurora Bautista, Sarita Montiel, Alberto Closas, El Ensueño Tropical, Bégulo Ramírez, Samitier, Nati Mistral, que vienen presentados por Laurita Valenzuela, Matías Prats, Susana Canales, Toda Alba, Radio Juventud, Fernando Dicenta, José Suárez, Paco Rabal, Mariano Ozores, Lucía Bosé, Julio Peña, María Rosa Salgado, Tomás García de la Puerta y Jorge Mistral. El coro del teatro de la Zarzuela, el maestro Iturbi, Pilar López y su ballet, Queta Claver y el cuadro fallero “Las Falleras” (La Vanguardia, 16/11/1957, p. 5).

3. 2. 2. 2. 13. Maxime, Palacio de Novedades, J'Hay (1958)

Con el nuevo ballet, durante el año 1958, actúa a nivel nacional e internacional.

Durante el mes de enero trabajan en la sala Maxime en Lisboa (Imagen nº 335).

Tras el contrato en Lisboa, a finales de enero, van a Barcelona donde el ballet actúa durante tres días en el espectáculo de presentación de Gloria Lasso, en el Palacio Novedades de Barcelona. En el programa también figuran el quinteto Roberto Valentino, el Dúo Silvanos, Chacanela Mervin Roy, y los malabaristas Alegría Brothers (La Vanguardia, 31/01/1958, p. 20).

De Barcelona regresan a Madrid y se incorporan al espectáculo de la sala de fiestas J'Hay (Imagen nº 336). Durante el mes de marzo coincide con diferentes artistas en diferentes fechas: el cómico Pedrín Fernández, la acróbata Virginia Vogan y el Ballet de Pepita Jiménez y el trío Delisy, (ABC (Madrid), 06/03/1958, p. 56) o con los acróbatas Les Carles y el trío Yogu en otras ocasiones (ABC (Madrid), 12/03/1958, p. 63). El Ballet, con Joaquín Villa como primer bailarín, sigue formado por Margarita Alcázar, Antonia Granados, Ángel Torres y Félix Castro. De guitarrista Justo de Badajoz y el cantaor Chiquito San Bernardo.

3. 2. 2. 2. 14. Contratos en el extranjero: El Cairo, Chipre, Líbano, Londres, Finlandia, Dinamarca y Noruega. (1958-1959)

Durante el mes de julio de 1958 realizan un contrato A L'auberge des Pyramides, en El Cairo. (Imagen nº 337)

En el Cairo el contrato era de un mes. Después fuimos a Chipre y al Líbano. Cuando salíamos al extranjero, yo iba siempre a la embajada para presentarnos y dar conocimiento de nuestro contrato, para prevenir cualquier problema (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

En el mes de octubre actúan en el Edmundo Ros' Club, en Londres (Imagen nº 338). EL contacto con Edmundo Ros ocasiona la colaboración de Joaquín Villa en la grabación de una versión al jazz de *Carmen* (de Bizet).

Edmundo Ros, grabó una versión de Carmen, con un ritmo diferente, tipo jazz, y pidió a Joaquín que grabara las castañuelas. Era una sala muy importante, porque iban personalidades como los Reyes de Luxemburgo. Tuvimos muchísimo éxito. Desde allí nos fuimos a debutar a Helsinki en Navidades. Íbamos el mismo Ballet, y con Justo de Badajoz, pero sin cantaor (Pacita Tomás 29 de septiembre, 2011).

Tras finalizar el contrato en Londres, debutan en Helsinki en el Kalastajatorpall, la Navidad de 1958 (Imagen nº 339). Realizan una gira por Finlandia, Dinamarca y Noruega, durante el invierno y la primavera de 1959

Debutamos el día de Navidad o el día de Nochevieja. Y me acuerdo que ese mismo día trabajamos en la sala (en Kalastajatorpalla, a las afueras de Helsinki, al lado de un lago), grabamos una televisión y fuimos a bailar a una fiesta de judíos. Hicimos triplete (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

A su regreso de Europa, en junio, Bobby Deglané le impuso un Emblema de Oro en los estudios de La Voz de Madrid (Imagen nº 340)³⁷¹. En este mismo mes, junio, interviene en el programa de televisión La Hora de Philips (Imágenes nº 341, 342 y 343). El ballet baila el intermedio de *Pan y Toros*, y Pacita Tomás unas alegrías.

También este año graba un cortometraje; en la cartelera del cine Atlántico se anuncia a Pacita Tomás en el cortometraje *Sangre andaluza* (La Vanguardia, 04/08/1959, p. 19).

3. 2. 2. 2. 15. Enlace matrimonial entre Pacita Tomás y Joaquín Villa. Sala de fiestas. Boite Micheleta, Madrid (1960)

El 27 de febrero de 1960, Pacita Tomás y Joaquín Villa contraen matrimonio. En el periódico La Vanguardia se anunciaba dicho enlace:

El próximo día del corriente mes a las cinco de la tarde se celebrará en la iglesia de la Concepción la ceremonia del enlace matrimonial de los famosos artistas de la danza Pacita Tomás y Joaquín Mediavilla. (La Vanguardia, 07/02/1960, p. 23)

³⁷¹ Hay que apuntar que la popularidad de Pacita Tomás se refleja en diferentes manifestaciones. Así, por ejemplo, Tomás Martín la nombró Madrina de Honor de la Peña Taurina 7,

En el mes de abril actúan en la boîte Micheleta (ABC (Madrid), 19/04/1960, p. 77) (ABC (Madrid), 30/04/1960, p. 82).

3. 2. 2. 2. 16. Nueva gira por Europa: Alemania, Escandinavia. (1960-1961)

En junio de 1960 van a Alemania a grabar una programa de televisión, y desde allí, inician otra gira por Escandinavia. En Dinamarca trabajan en el Tívoli de Copenhague (Imagen nº 344). Pasan a Helsinki y realizan una gira por Finlandia. (Imagen nº 345).

También interviene en el rodaje de la película *Nuoruus Vauhdissa*, coproducida por Finlandia y Rusia (Imágenes nº 346, 347 y 348).

3. 2. 2. 2. 17. TVE. Salas de fiestas: Pavillón y Pasapoga. Palacio de los Deportes de Madrid (1961)

Finalizada la gira por Escandinavia, regresan a Madrid. Y en TVE, en el programa Gran Parada, bailan el Fandango de *Doña Francisquita* (Imagen nº 349).

En Madrid, vuelven a trabajar en los espectáculos de variedades de las salas de fiestas, en Pavillón (ABC (Madrid), 22/08/1961, p. 40) y en Pasapoga (ABC (Madrid), 21/09/1961, p. 62).

En el mes de diciembre (1961), Pacita Tomás y su ballet participan en el Certamen de Música Española, celebrado en el Palacio de los Deportes de Madrid, actuando el día 7, primer día del festival, junto a Gloria Lasso y Gila. (Imagen nº 350).

3. 2. 2. 2. 18. Gira por el Mediterraneo (1962)

Durante las navidades de 1961 y los primeros meses de 1962, realizan una gira por el mar Mediterraneo. (Imagen nº 351)

Me acuerdo que estábamos en Atenas en Navidad, porque yo ya estaba embarazada. Y estuvimos por el Mediterráneo (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 2. 19. Retiro temporal de los escenarios de Pacita Tomás. Joaquín Villa al frente del ballet en el Circo Nacional Español (1962)

En 1962, el 19 de marzo, estando en la sala Casablanca de Madrid (Imagen nº 352), Pacita termina el contrato y deja temporalmente el escenario con motivo del futuro nacimiento de su hijo. Se contrata una bailarina que la sustituya y Joaquín Villa, con el ballet, se fue al Circo Nacional Español (más de 150 artistas) mitad español, de Feijoo-Castilla, y mitad alemán (Imagen nº 353)

En el 61 me quedé embarazada, en marzo del 62 dejé de bailar y el 24 de mayo nació mi hijo. Y entonces, contratamos una bailarina en mi puesto, y Joaquín se fue el Circo Nacional Español. Eran más de 150 artistas: era la mitad español y la mitad alemán. La mitad español era de Feijo Castilla. Cuando regresó mi hijo tenía siete meses, bueno él estuvo cuando nació, vino un día. Cuando volvió yo me preparé, volvimos a montar el espectáculo y volvimos a trabajar tanto en España como en Europa. Yo me llevaba a mi niño. (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 2. 20. Reincorporación de Pacita Tomás. Salas de fiestas. (1963-1965)

Como Pacita Tomás, tras disfrutar de un periodo de descanso a causa del nacimiento de su hijo, se encuentra en disposición de volver a la actividad profesional, en diciembre de 1962, Joaquín Villa regresa a Madrid, finalizando el contrato del Circo Nacional Español, y se forma en nuevo ballet. Montan un nuevo espectáculo y durante el periodo comprendido entre los años 1963 y 1965, actúan en diferentes salas de fiesta a nivel nacional. En Madrid bailan en Pasapoga (ABC (Madrid), 26/05/1963, p. 115). En Palma de Mallorca realizan varios contratos en las salas: El Pirata (Imagen nº 354), Tito's (Imágenes nº 355 y 356), El Molino (Imágenes, 357 y 358) y Jardín Rosales (Imágenes, 359 y 360). También actúan en la sala de fiestas El Madrigal, en el municipio malagueño de Benalmádena, que había sido inaugurada el 16 de junio de 1964, y en la que permanecen en cartel desde el 15 de julio al 30 de agosto (Imagen nº 361).

3. 2. 2. 2. 21. Gira por toda Escandinavia (1965)

A finales del año 1965, inicia una nueva gira por los países Escandinavos (Imagen nº 362).

3. 2. 2. 2. 22. *Embajadora de España*, con Marifé de Triana. (1966-1967)

Cuando regresan de la gira por Escandinavia, en 1966 se integra en el espectáculo *Embajadora de España* con Marifé de Triana, original de Molina Moles, Ochaíta, R. De León, Hermanos Marcos, Román. Música de Quiroga, Jaén, Solano, Rivas y Gardey. Dirección musical Javier Utrera. Con Pacita Tomás y Joaquín Villa forman el ballet español las bailarinas solistas Lourdes Torrelles y Anita Marrón, bailarines solistas Antonio Merillas y Antonio Valcarcel, el guitarrista Justo de Badajoz y el cantaor Miguel Sánchez. El resto del elenco fijo estaba formado por Kelo, Nikito, Los Delfines, y la colaboración de Raymond. Gitano de Oro. Como invitados puntuales actúan: El Güito, el bailaor³⁷² Manuel Montoya Pachón y las bailarinas Manoli Gómez y Pepita Cuenca y primer guitarrista Manolo Carmona, según en qué programas.

El espectáculo se presenta en el teatro San Fernando de Sevilla el 26 de octubre de 1966. (ABC (Sevilla) - 25/10/1966, p. 58) y en esta ocasión, junto a Pacita Tomás y Joaquín Villa, figuran en el ballet, Antonio Merillas, Antonio Valcárcel, Carmen Machi y Pepita Cuenca. Y los guitarristas Manuel Carmona y Antonio Carrillo (Imágenes nº 363, 364 y 365). El ballet además de actuar en los números de toda la compañía interpreta su propio repertorio: la farruca por los tres bailarines, alegrías por Pacita Tomás, *Asturias* (de Albéniz) por Pacita y Joaquín, y *Andaluza* y *Malagueñas* de Lecuona por todo el ballet.

El 2 de febrero de 1967 se presenta en el teatro Calderón de Barcelona (La Vanguardia, 03/02/1967, p. 28) (Imagen nº 366). El 25 de marzo se estrena en Madrid, en el teatro Calderón (ABC (Madrid), 28/03/1967, p. 97) (Imágenes nº 367 y 368).

Después de finalizar el espectáculo de Marifé de Triana, Pacita Tomás y Joaquín Villa decidieron no volver a realizar más contratos en espectáculos folclóricos, puesto que habían comprobado que las condiciones de éstos (periodo de

³⁷² Como se puede observar en el programa, se refleja la consideración de la diferencia entre bailaor y bailarín.

giras, número de horas en los teatros, etc.) no eran las adecuadas para su hijo, que les acompañaba en todos los contratos.

Cuando terminamos el contrato de Marifé de Triana, decidimos no volver a hacer más contratos folclóricos. Yo llevaba a mi hijo siempre conmigo, y claro, la gira fue muy dura (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

3. 2. 2. 2. 23. Sala de fiestas Pinito del Oro. Gran Canaria. (1967-1968)

A continuación del espectáculo Embajadora de España con Marifé de Triana, se van a Las Palmas de Gran Canaria a las Sala Pinito del Oro (del hotel del mismo nombre). En abril de 1968, conceden a Pacita Tomás el primer Oscar de oro que da Pinito del Oro.

Regresan a Madrid y deshacen el ballet ya que Pacita Tomás, por motivos de salud (operación de la vesícula), tiene que dejar temporalmente los escenarios. (Pacita Tomás comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

3. 2. 2. 2. 24. Salas de fiesta: El Madrigal; Jartan's, El Alcázar de Benidorm, Hotel Tenerife Playa, y Pinito de Oro. (1969-70)

A finales del año 1968, Joaquín y Pacita, recuperada ya de la operación, forman de nuevo el ballet al que se incorporan las bailarinas Lina Fonteboa y Ruth (la americana), y los bailarines Rafael Lorca y Miguel Prada. Como cantaor iba *Chaquetón*³⁷³, y como guitarrista Justo de Badajoz. Con este nuevo ballet, durante el año 1969 actúan en diferentes salas de fiestas a nivel nacional (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014). Durante el mes de abril trabajan en la sala de fiestas El Madrigal de Benalmádena Costa (Málaga). Regresan a Madrid, desde donde se van a Palma de Mallorca a debutar en la sala de fiestas Jartan's (Imágenes nº 369 y 370) en la que trabajan durante la temporada de verano (junio, julio y agosto). Tras Mallorca van a Benidorm (Alicante) actuando en la sala de fiestas El Alcázar durante el mes de septiembre. Después se van a Canarias donde

³⁷³ Nombre artístico de Jose Antonio Díaz Fernández (1946-2003)

actúan tres meses en el Hotel Tenerife Playa, en el Puerto de la Cruz, y otros tres meses en la sala de fiestas Pinito del Oro en Gran Canaria³⁷⁴ (Miguel Prada, comunicación personal, 25 de enero, 2014).

3. 2. 2. 2. 25. Salas de Fiestas. Beverly Playa (1971- 1973)

En 1971, Joaquín y Pacita, ya van pensando en ir abriendo otra fuente laboral y económica en la que apoyarse cuando decidan retirarse de los escenarios y compren una tienda de Aeromodelismo al frente de la que se queda Joaquín, motivo por el cual, en la temporada de verano de 1971 el Ballet de Pacita Tomás actúa en el Beverly Playa en Palma de Mallorca sin Joaquín Villa.

Yo me fui con el ballet a Palma de Mallorca, y Joaquín se quedó en Madrid, trabajando en la tienda que compramos de Aeromodelismo. Como no podíamos seguir separados, después del contrato de verano, Joaquín volvió al ballet y alquilamos la tienda. Y estuvimos haciendo salas de fiestas hasta 1974, que nos retiramos definitivamente (Pacita Tomás, comunicación personal 22, de febrero, 2015).

Como explica Pacita Tomás, finalizada la temporada de verano, Joaquín Villa se vuelve a integrar en el ballet que sigue trabajando durante estos años en diferentes salas de fiestas. Las Islas Canarias³⁷⁵, será una localización asidua de su trayectoria profesional en esta época, ya que ofrece la posibilidad de contratos de larga duración que facilitan, dentro de las circunstancias propias de la profesión, una posible compatibilidad con la vida familiar.

Bailábamos en el hotel Bervely Park de La Playa del Inglés de Gran Canaria, y entonces mi hijo iba al colegio de Vecindario. Terminábamos el contrato, y subíamos a las Palmas, y otra vez cambio de colegio. Menos mal que los contratos eran largos. (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011)

³⁷⁴ Miguel Prada deja el ballet de Pacita Tomas a causa de tener que realizar el servicio militar. (Miguel Prada, comunicación personal 25 de enero, 2014).

³⁷⁵ Pacita Tomás recuerda: “Estaba yo en Tenerife, en el Hotel Martiane, y mi padre se murió el 26 de mayo del 73”. (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015)

3. 2. 2. 2. 26. Término de su trayectoria profesional artística: 1974. Antología de la Zarzuela, de Tamayo, 1979.

En 1974, deciden dar término a su trayectoria profesional escénica, y regresan a Madrid.

Si yo me retiré, aparte de mi hijo, que le llevábamos a todas partes y le hemos perjudicado en sus estudios, y mi hijo no podía seguir viajando, es que llegó un momento en que entraba al camerino, y yo decía ¿otra vez a maquillarme? Y ya cuando pierdes la ilusión; porque una cosa es que estés cansada físicamente; pero perder la ilusión de salir, entonces es mejor dejarlo (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011).

Los amigos de la profesión los animan a que empiecen a dar clases e inician su etapa pedagógica. Realizan alguna actuación de forma esporádica, siendo la última, la realizada en la Antología de la Zarzuela de José Tamayo en la plaza de toros de Las Ventas en Madrid con el Ballet de Luisillo. (ABC (Madrid) 18/08/1979, p. 2), del que guarda un bonito recuerdo.

Nos lo pasamos muy bien. También estaban Lina y Miguel. Y fue muy bonito. Nos reímos muchísimo. (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015)

3. 2. 3. Elementos del ballet

Una vez reconstruida cronológicamente la trayectoria profesional de Pactia Tomás, se van a considerar las características de la misma en cuanto a los elementos de análisis propuestos: tipos de espectáculos, espacios escénicos, repertorio, características estilísticas y calidad artística.

3. 2. 3. 1. Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos

Al analizar la trayectoria artística de Pacita Tomás se observa que se ha desarrollado a tanto a nivel nacional como internacional.

Dada su participación en los espectáculos folclóricos que realizaban giras por toda España, ha actuado en capitales, provincias y pueblos, bailando en una amplia gama categórica de teatros (Calderón, Fuencarral, Maravillas, de la Comedia, Lope de Vega, Cervantes, Falla, Poliorama, Apolo, Principal, etc.). Las salas de fiestas

supusieron otra fuente laboral muy importante en el ámbito nacional, actuando en las de mayor categoría artística de Madrid, San Sebastián, Barcelona, Palma de Mallorca, Islas Canarias, Benidorm o la Costa del Sol, entre las que podemos citar: Pasapoga, Jardín Florida Park, Villa Romana, Villa Rosa, Pavillón, Parrilla del Castellana Hilton, Parrilla del Alcázar, Teyma, Casablanca, Micheleta, Tito's, Rosales, Jartan's, Club Náutico de San Sebastián, El Alcázar de Benidorm, Pinito del Oro, El Madrigal, etc. También ha bailado en cadenas de hoteles como los Bervely y los Hilton

A nivel internacional, ha realizado contratos en Europa (Francia, Alemania, Italia, Grecia, Portugal, Gran Bretaña, Bélgica, Países escandinavos, etc), Egipto, Oriente Medio y África Si bien ha actuado en teatros (Champs-Élysées y Olimpia en París, o el nacional en Lliberia), los espacios escénicos más frecuentados eran salas de fiestas, cabarets y music-hall, citando entre otros el Moulin Rouge de París, el Ancienne Belgique o el Edmundo Ros' Club.

También, pero de forma puntual, ha bailado en polideportivos (de Madrid), auditorios (Palacio Novedades de Barcelona), cines, parques de atracciones (Tívoli de Copenhague), o el Circo Price de Madrid.

Analizando la trayectoria profesional de Pacita Tomás se puede observar que en cada una de las dos etapas definidas se da un cierto tipo de espectáculo en mayor proporción. En la etapa 1941-1951, en la que, recordemos, actúa en solitario como figura del baile o bailarina solista (aunque también baila en óperas flamencas al inicio de su carrera artística, en conciertos y espectáculos de variedades en su gira por el extranjero (1950-1951) y, puntualmente en festivales, espectáculos fin de fiesta y homenajes) básicamente predominan los contratos en espectáculos folclóricos, actuando en las compañías de Juanito Valderrama, Estrellita Castro, Juanita Reina, Imperio de Triana, Antoñita Moreno y Carmen Estrella. En la segunda etapa, 1951-1979, al frente de su propio ballet, actúa en mayor proporción en espectáculos de variedades en salas de fiestas a nivel nacional³⁷⁶ e internacional,

³⁷⁶ Recordemos la gran oferta laboral que proporcionaron las salas de fiestas a partir de 1950 en España.

realizando solamente tres espectáculos folclóricos con Manolo Caracol, Juanita Reina y Marifé de Triana respectivamente. Presentamos una tabla comparativa de los espectáculos folclóricos en los que actúa en cada etapa.

TABLA 15. ESPECTÁCULOS FOLCLÓRICOS EN LOS QUE HA ACTUADO PACITA TOMÁS

Etapa en solitario (1941-1951)	Etapa con su ballet (1951-1974)
1941: Juanito Valderrama	1951-52: <i>La Copla Nueva</i> , con Manolo Caracol y su hija Luisa Ortega
1943: Estrellita Castro	1956-57: <i>El Patio de los luceros</i> , con Juanita Reina
1944: <i>Solera del Cancionero</i> , con Juanito Valderrama	1966-67: <i>Embajadores de España</i> , con Marifé de Triana
1944-45: <i>Solera de España nº 2</i> , con Juanita Reina	
1945: <i>Pinceladas</i> , con Juanito Valderrama	
1945: <i>De París a Cádiz</i> , con Juanito Valderrama	
1945-46: <i>Romancero</i> , con Juanito Valderrama	
1947: <i>Sol de Andalucía</i> con Imperio de Triana y el profesor Mario	
1947: <i>Por Alegrías</i> , con Antoñita Moreno	
1947: <i>Colores de España</i> , con Antoñita Moreno	
1948: <i>Sucedió una noche</i> , con Carmen Estrella	
1948: <i>Jaque mate</i> , con Antoñita Moreno	
1948: <i>Cantares</i> , con Antoñita Moreno	

Fuente: Elaboración propia

En su trayectoria profesional, ha actuado en algunos rodajes cinematográficos a nivel nacional e internacional. Aunque el número de películas en las que interviene Pacita Tomás es reducido, éstas resultan de gran importancia en cuanto documento audiovisual, ya que recogen algunas interpretaciones coreográficas como el Bolero Liso (en *Duende y Misterio del Flamenco*) o la Farruca interpretada por Joaquín Villa, un fragmento de Algrías por Pacita y un pasodoble por todo el grupo/ballet (en *El Padre Pitillo*). Recapitulando, la filmografía de Pacita Tomás se remite a la que podemos observar en la tabla 13.

TABLA 16. FILMOGRAFÍA DE PACITA TOMÁS

Título	Etapa con su ballet (1951-1974)
<i>María de los Reyes</i>	Año 1947. Con Amparito Rivelles
<i>Pototo, Boliche y compañía</i> (Fiesta en el aire)	Año 1948. Con Antoñita Moreno

<i>Duende y Misterio del Flamenco</i>	Año 1952. Dirigida por Edgar Neville. Pacita Tomás interpreta un bolero liso, cuya coreografía se basa en la escuela bolera
<i>El Padre Pitillo</i>	Año 1954. Dirigida por Juan de Orduña. Actúa con su ballet. Joaquín Villa baila una farruca, Pacita le sigue con unas alegrías. Todo el grupo baila un pasodoble, donde se vé el estatus en la coreografía de Pacita Tomás
<i>Nuoruus Vauhdissa</i> (dir. Valentín Vaala, 1961, Finlandia) En 1960, Pacita Tomás con su ballet. ("Full Cast & Crew - Nuoruus vauhdissa (1961) - Movients," n.d.) ("Создатели фильма: Nuoruus vauhdissa," n.d.)	Año 1961. Película finlandesa, dirigida por Valentín Vaala.

Fuente: Elaboración propia

También en el medio televisivo, ha actuado a nivel nacional y a nivel internacional.

En todos los países que he estado he hecho televisión. Aquí. He actuado en Sábado Noche, en otros programas. En uno de ellos interpreté "El intermedio de Goyescas", que por cierto me obligaron a ponerme unas mayas rosas. Venían Antonia Granados y Margarita Alcázar y la censura nos hizo poner una rosa grande en el escote. Y me querían censurar una bata de cola. Bailamos el intermedio de la Revoltosa (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

A nivel nacional ha intervenido en los programas *La hora de Philips*, *Gran Parada* y *Sábado Noche*.

Apartir de los años cincuenta, Pacita Tomás realizó varias grabaciones discográficas.

Me llamaron de la Columbia en el 54, creo. Grabé dos veces. Y la segunda vez nos costó mucho Asturias, porque hacerlo a la vez con la orquesta. No se pudo grabar de un tirón. Se llamaba Cisneros el director de la orquesta. Y en uno de ellos hay una equivocación. No sé si en Goyescas o en Asturias. Para el flamenco nos ponían un tablao pequeño. Tengo muchas cosas grabadas: tengo el zapateado, tengo alegrías, serranas, la caña,... (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011)

En el 58 en Londres, me acuerdo perfectamente. Fuimos al Ros'Club. Y estaba la orquesta de Edmundo Ros, y a modo de Cha cha cha, quería grabar Carmen, y quería que Joaquín tocara unas castañuelas. Y se grabó un disco³⁷⁷. (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

³⁷⁷ («Ros at the Opera, Showboat, Porgy and Bess - Edmundo Ros | Songs, Reviews, Credits | AllMusic», 1959)

TABLA 17. DISCOGRAFÍA DE PACITA TOMÁS Y JOAQUÍN VILLA

Disco	Temas contenidos
SEGUIRIYAS. PACITA TOMÁS. Columbia ECGE 70144. Año 1954	1. <i>Seguiriyas de Baile</i> . 2. <i>Alegrías de Baile</i> . Cantaor: Rafael Romero. Guitarrista: Justo de Badajoz. (Imagen nº 371).
GOYESCAS: PACITA TOMÁS. Columbia ECGE 70.172. Año 1956	Goyescas: Intermedio (de Granados). Acompañamiento de la Orquesta dirigida por el maestro I. Cisneros. 1. <i>Huelva</i> : Fandangos. Cantaor Rafael Romero. Guitarrista Justo de Badajoz. 2. <i>Andalucía</i> . Baile. Orquesta dirigida por el maestro J. Cisneros (Imagen nº 372).
PACITA TOMÁS. Joaquín Villa y Ballet. Columbia SCGE 70167. Año 1956	1. <i>Arenal de Sevilla</i> . Pacita Tomás y Ballet. 2. <i>Escenas Andaluzas</i> : Pacita Tomás. 3. <i>Reflejos</i> : ídem. 4. <i>Bella Málaga</i> : Joaquín Villa y Ballet. 5. <i>El Huésped del Sevillano</i> : Pacita Tomás y Ballet. Acompañamiento de orquesta. Director: I. Cisneros (Imagen nº 373).
PACITA TOMÁS. Joaquín Villa y Ballet. EP Columbia SCGE 80496. Año 1956	1. <i>Arenal de Sevilla</i> . (Sevillanas) Pacita Tomás y Ballet. 2. <i>Escenas Andaluzas</i> (T. Bretón) (Polo Gitano). Pacita Tomás. 3. <i>Reflejos Malagueños</i> (malagueñas): Pacita Tomás con Orquesta. 4. <i>Bella Málaga</i> (Verdiales): Joaquín Villa y Ballet con Orquesta. 5. <i>El Huésped del Sevillano</i> (J. Guerrero) (Lagarteranas): Pacita Tomás y Ballet con Orquesta. Acompañamiento de orquesta. Director: I. Cisneros.
PACITA TOMÁS y su ballet. Columbia, Referencia SCG 80497. Año 1962	1. <i>Andalucía</i> (baile). 2. <i>Rapsodia De Aires Asturianos</i> (baile). 3. <i>Malagueña</i> (baile). 4. <i>Estampío</i> (zapateado) (Guitarra: Justo de Badajoz). Acompañamiento de orquesta. Director: I. Cisneros. (Imagen nº 374).
PACITA TOMAS. <i>Palmas y castañuelas</i> . 1973 SC 7810	
Ros at the opera. 1959 (Grabación de castañuelas en este disco por Joaquín Villa)	Toreador's Song [From Carmen] Habañera [From Carmen]

Fuente: Archivo discográfico de Pacita Tomás ("Discografía Pacita Tomás - Discos de Vinilo. La base de datos de SG's (Singles) y EP's (Extended Plays) de 17 cm. (7") editados en España," n.d.)

Podemos concretar, resumiendo, que la trayectoria profesional artística de Pacita Tomás se enmarca en las manifestaciones culturales populares, desarrollándose, íntegramente como "oficio artístico", en una gran variedad de espacios escénicos y de espectáculos, a nivel nacional e internacional. Estas características, junto a su categoría profesional y artística, han propiciado que haya actuado al lado de numerosos e importante artistas de distintos géneros, estrellas del espectáculo nacionales e internacionales, como se ha podido constatar en la descripción de su trayectoria.

3. 2. 3. 2. Condiciones laborales. Tipos de contratos

Los tipos de contratos que realizaba Pacita Tomás estaban relacionados con los tipos de espectáculos en los que intervenía. En relación a la temporalidad de los mismos, ha realizado todo tipo de contratos, desde los correspondientes a una función, hasta los de larga temporada que podían durar más de un año como las giras de los espectáculos folclóricos por toda España o las realizadas por el extranjero. En las salas de fiestas, como se ha constatado, también ha desarrollado contratos desde unos días hasta de varios meses. En cualquier caso, ha disfrutado de continuidad laboral durante toda su trayectoria artística.

La financiación era privada afrontando todos los gastos del ballet (vestuario, billetes de viaje, etc.). En cuanto a la gestión empresarial, las cotizaciones iban a cargo de las empresas de las compañías de los espectáculos folclóricos o de las propias salas de fiesta.

Muchísimas empresas no han pagado, otras en cambio han sido muy legales como la de Juanito Valderrama, Juanita Reina, y otras muchas. En el extranjero, yo iba con mi contrato y lo tenía que visar en el consulado y por el instituto de la moneda del Banco de España y a la vuelta el 20% de lo que ganaba tenía que cambiarlo en España. Yo tenía la costumbre de presentarme en la embajada española con todo el ballet, por si acaso pasaba algo, para que tuvieran constancia de que estábamos allí (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Los contratos se los proporcionaban los representantes, trabajando principalmente con Bermúdez, Cortés, Salvatella y Paco Prats. En las giras por Europa solía hacer el contrato que denominaban “Vedette americana” en el que se estipulaba cerrar la primera parte del espectáculo.

El número de funciones diarias dependía del tipo de contrato, del espectáculo y de las circunstancias. Con los espectáculos folclóricos llegaban a realizar tres funciones al día. En algunas ocasiones se realizaban dobles

3. 2. 3. 3. Formato, Composición del ballet. Bailarines

La trayectoria profesional de Pacita Tomás se ha desarrollado como figura/bailarina solista y al frente de su propio Ballet que ha sido de pequeño formato generalmente, salvo algunos periodos en los que el Ballet llegó a tener 10 integrantes. De forma puntual, durante un contrato en París, trabajó en el formato de pareja con Hurtado de Córdoba.

La estructura artística del ballet venía configurada por Pacita Tomás que era la figura artística, y daba nombre al ballet; Joaquín Villa, como primer bailarín (si bien pasa a adquirir un protagonismo especial cuando toma el relevo de Luisa Pericet en la creación de las coreografías); y el cuerpo de baile. Esta estructura va a determinar la organización del repertorio, en el que se van a incluir los solos de Pacita a la guitarra, bailes de pareja, tríos y bailes de grupo en los que si interviene Pacita siempre se marca su protagonismo.

Al igual que Tona Radely, Pacita Tomás testimonia que a causa de la gran oferta de trabajo que había en la década de los 50 y de los 60 y, por tanto, la proliferación de ballets de español de pequeño formato, en muchas ocasiones resultaba difícil encontrar bailarines preparados en zapatilla, por lo que Joaquín Villa en algunos casos concretos tenía que formarlos en el propio ballet.

Al principio era fácil encontrar bailarines, porque habían ido con los Pericet... Cuando ya fue difícil encontrar bailarines (porque encontrar un bailarín que supiera zapatilla, era muy difícil), tenías tú que prepararlos y enseñarles la escuela, y Joaquín era quien los formaba. Porque entonces a los Pericet iba poca gente y no hacían clásico, casi todos eran bailaores, no eran gente muy bien formada (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Como se puede observar Pacita se refiere a la falta de formación en la escuela bolera. Estas circunstancias se podían sobrellevar ya que Pacita y Joaquín eran las columnas del espectáculo.

El primer ballet que forma en 1951 (Imagen nº 27) está compuesto por Joaquín Villa, Enrique Moreno, Pepita Reyes, Nieves de Juan, el guitarrista Justo de Badajoz y el cantaor Álvaro de la Isla. En La Copla Nueva (1952) con Manolo Caracol y Luisa Ortega, cuando se va Joaquín a la mili, lo sustituye Luis del Río,

quedando el ballet integrado por Enrique Moreno, Luis del Río, Jesús Utrera y las bailarinas Pepita Reyes, Nieves de Juan, Lolita Ortega y Rita Ortega. A partir de entonces, además de Joaquín Villa, formaron parte del ballet de Pacita Tomás: Enrique Moreno, Luis del Río, Jesús Utrera, Paco Brañan, Alberto Montes, Isidro López, Juan Quintero, Miguel Navarro, Ángel Lorenzo, Ángel Torres, Pepe Vejer, Miguel Prada, Rafael Lorca, Paco Ordoñez, Chicos del Pelao, Félix de Granada, Antonio Merillas y Antonio Valcárcel. Entre las bailarinas podemos citar: Pepita Reyes, Nieves de Juan, Lolita Ortega, Rita Ortega, Hermanas del Monte, (Raquel y Gloria), Angelines López, Juanita Barri, Margarita Alcázar, Pilar Caballero, Rosita Merced, Pilar Banilp, Adelina Martin, Carmen Lozano, Antoñita Granados, Lina Fonteboa, Ruth, Mari Carmen Berlinches, Pepita Cancela, Mari Carmen Machi y Carmina Salinero y Pepita Cuenca. Como guitarristas, Justo de Badajoz, quien desde 1951 forma parte del ballet de Pacita Tomás, aunque también ha bailado con otros guitarristas como Fernando Sánchez, Manuel Carmona, Antonio Carrillo o el Niño Ricardo. Entre los cantaores: Álvaro de la Isla, Jarrito, Roque Montoya Heredia, Miguel Sánchez, Chiquito San Bernardo y Chaquetón.

3. 2. 3. 4. Repertorio: Análisis coreográfico. Características estilísticas y estéticas.

3. 2. 3. 4. 1. Repertorio

El repertorio que desarrollaba Pacita Tomás en el ámbito escénico se adaptaba al tipo de espectáculo en que trabajaba así como en el tipo de espacio escénico. En los espectáculos folclóricos bailaba al cante, interpretaba “solos” de clásico español y de escuela bolera, y en algunas ocasiones se integraba en las actuaciones del cuerpo de baile. En la época en la que trabajó en solitario por Europa (1949-1951), tanto en los conciertos de danza como en las salas de fiestas, interpretaba bailes de clásico español, folclore, bolero y flamenco. Con su ballet llevaba un programa tipo “suite” que habitualmente estaba formado por dos partes: una, en la que se integraba bailes de clásico español, escuela bolera y folclore y otra parte en la que se bailaba flamenco. La primera parte se abría con un baile de presentación de todo el ballet, al que seguían piezas interpretadas por las bailarinas o los bailarines, un baile de pareja de Pacita y Joaquín, una parte de escuela bolera;

a continuación empezaba la parte de flamenco en la que tras un solo de guitarra de Justo de Badajoz, los bailarines bailaban un número como la farruca por ejemplo, seguía Pacita bailando un solo a guitarra (Alegrías o Tientos, preferentemente) y terminaban con una interpretación de todo el grupo (Tangos, Fandangos, etc).

Las dimensiones del escenario, el tipo de sala, el tipo de público, eran factores que influían en la conformación de los programas, sobre los que Pacita testimonia:

Muy pocas veces interpretaba el intermedio de Goyescas en las salas de fiestas. Algunas veces lo bailé en los music-hall en Europa. Por eso aproveché para bailarlo en un festival que organizaba Carmen Polo de Franco en Navidad en el teatro Calderón... Joaquín, en cambio, para el teatro, no consideraba apropiado el pasodoble (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 septiembre, 2011).

TABLA 18. REPERTORIO ESCÉNICO DE PACITA TOMÁS

Clásico Español	Folclore	Escuela Bolera	Flamenco
La 1ª danza de <i>La Vida Breve</i> , de Falla	Valenciana	Bolero Liso	Alegrías (solo)
La 2ª danza de <i>La Vida Breve</i> , de Falla	Asturianada	Los Panaderos de la Tertulia	Tientos (solo)
<i>El Polo</i> , de Bretón (pareja)	Lagarterana	El Bolero con Cachucha	Zambra
<i>Asturias</i> , de Albéniz (pareja)	Jota aragonesa	Malagueñas	Soleares (solo)
<i>Triana</i> , de Albéniz	La Jota de las Panderetas (solo hombres)	Verdiales	Caracoles
<i>Córdoba</i> de Albéniz (Sola, en su primera etapa)		<i>El niño Judío</i> , de P. Luna	Farruca (hombres)
<i>Fandango Doña Francisquita</i> , de Vives			Tangos
<i>Intermedio de Goyescas</i> , de Granados			Tanguillos
<i>Intermedio de Pan y Toros</i> , de Barbieri			Fandangos
<i>La Boda de Luis Alonso</i> , de Giménez			
<i>El Baile de Luis Alonso</i> , de Giménez			
<i>Andaluza</i> de Lecuona			
<i>Malagueña</i> de Lecuona			
Preludio de <i>La Revoltosa</i> de Chapí			
Pasodoble <i>Torero Gallito</i> , de S. Lope			

Fuente: Elaboración propia

El repertorio de Pacita Tomás es representativo de la diversidad de la Danza Española. Incluye clásico español, folclore, escuela bolera y flamenco. Dentro de

este último, las Alegrías y los Tientos, eran los bailes que más le solicitaban en las salas de fiestas. Presentamos una relación de su repertorio escénico en la siguiente tabla.

En base a este repertorio podemos inferir que la música utilizada responde a dos grandes grupos:

- Música popular. Utilizada en algunas coreografías de folclore, de escuela bolera y flamenco, en este último acompañada siempre de guitarra.
- Música Clásica Española: Lope, Lecuona, Luna, Chapí, Barbieri, Vives, Giménez, Bretón, Albéniz, Granados, Falla y Turina.

Luisa Pericet se encargó de realizar las coreografías en el inicio de la trayectoria de Pacita. Cuando dejó de hacerlo, en el año 1953, Joaquín Villa tomó el relevo de coreografiar los números bailables del ballet, siguiendo la línea de Luisa, él había sido alumno suyo de siempre. El coreografió todo el repertorio del ballet de Pacita Tomás, quien apunta:

Después del espectáculo con Manolo Caracol, que lo coreografió todo Luisa, cuando regresa Joaquín de la mili, y Luisa deja de hacerlo, él es quien coreografía todos los bailes del ballet. Él montaba la coreografía de los pasos, y yo ponía los brazos, el estilo que había que darle, bueno, cómo había que bailarlo, la interpretación (Pacita Tomás, comunicación personal. 22 de febrero, 2015).

En estas manifestaciones se refleja la dinámica de trabajo en la creación coreográfica que se establecía entre Joaquín Villa y Pacita Tomás: Joaquín se encargaba de la composición coreográfica del “texto” (pasos y variaciones; vocabulario y sintaxis) del bloque inferior del cuerpo (de cintura para abajo); Pacita, del lenguaje del bloque superior del cuerpo (de cintura para arriba: torso, brazos y cabeza), y de su interpretación, es decir, de sus características estilísticas, de las intenciones y características del movimiento (agógica y dinámica) y de la expresión.

Entre las coreografías para representarlas en el escenario, realizadas por Joaquín, podemos visualizar *Asturias* (de Albéniz) para pareja, y los *Cantos Canarios* (de Teobaldo Power) para grupo, gracias a los documentos audiovisuales del archivo personal de Miguel Prada.

3. 2. 3. 4. 2. Análisis coreográfico

El análisis coreográfico se ha realizado a las piezas de baile que encontramos como documentos audiovisuales: el Bolero liso que interpreta Pacita en la película *Duende y Misterio del Flamenco* (director Edgar Neville, 1952) y los fragmentos de la película *El Padre Pitillo* (director Juan de Orduña 1954), correspondientes a la actuación de Pacita Tomás, Joaquín Villa y su ballet: Joaquín Villa baila una farruca; Pacita le sigue con unas alegrías. Todo el grupo baila el pasodoble *Toreo Gallito*, donde se ve el estatus de Pacita Tomás en la coreografía.

También se ha analizado la coreografía de Asturias (de Albéniz), que aunque interpretada por Miguel Prada y Pepa Camacho, remite a la misma que bailaban Pacita Tomás y Joaquín Villa, y por tanto se ha analizado en tanto coreográfico-texto.

En sus coreografías utiliza el amplio lenguaje de la Danza Española correspondiente a las diferentes formas de la misma.

En el flamenco aunque las coreografías estaban montadas previamente, dada la estructura de los diferentes palos, ofrecen cierta libertad de improvisación por lo que resultaba factible adaptarlas a las circunstancias escénicas.

En los espectáculos folclóricos, las coreografías se tenían que adaptar a ser un complemento del cantaor no podías meter los pies, por lo que la coreografía se limitaba mucho. Luego bailabas tus solos, pero se respetaba la estructura, Nosotros respetábamos el cante. En mi época (hablo de mi época y de mí, claro) respetábamos las estructuras de los bailes. Así por ejemplo en las alegrías había una entrada el cantaor, mucho mas lenta, y cuando había terminado el cantaor, si tu querías meter los pies, entonces entrabas con la salida de hombre; pero la salida de mujer era más lenta; luego había el silencio, y luego cuando hacíamos la escobilla era para que yo zapateara en la escobilla, y después se hacía el paseo castellano que la mujer bailaba mucho marcándolo y con el cuerpo; y luego la ida (que no la conoce nadie, bueno sí los de mi época) para entrar a la bulería que era diferente para la mujer y para el hombre y ahora no la conocen los guitarristas. Por eso me gustaba tanto bailar las alegrías, porque era muy variada por su estructura (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

3. 2. 3. 4. 2. 1. Fragmento de Alegrías

En el fragmento de las Alegrías que se recoge en la película *El Padre Pitillo* (dir. Juan de Orduña, 1954), aunque es muy corto, se pueden observar algunas características estilísticas de Pacita Tomás en la interpretación del flamenco. En primer término, realiza la “entrada” de las alegrías de forma que permite la transición de la farruca que acaba de bailar Joaquín a las alegrías que va a bailar ella. Entra en el escenario con unos pasos ligeros buscando la colocación, mientras Joaquín finaliza la farruca con doble pirueta, rodilla al suelo y la actitud/pose final, esta última coincidiendo con la actitud-pose de Pacita que da una palma, apoyando la última nota musical del cierre de la farruca, y dejando las manos juntas ocultando su cara y cabeza hacia el suelo³⁷⁸. Seguidamente bailan juntos esa transición realizando varios pasos de interacción entre ellos: Joaquín se desplaza hacia delante en diagonal, para dejar espacio y dar visibilidad a Pacita que anda hacia él, e inician un “diálogo” hasta que Joaquín sale del escenario y Pacita cierra esa “entrada” y empieza a bailar la “letra”³⁷⁹. En estos pasos, se transmite la complicidad entre ellos, mostrando Pacita cierta seducción y “dominio” femenino que se extrapola al dominio escénico; Joaquín la secunda y la sigue.

Ya en la entrada se observa la fuerte personalidad y gran proyección escénica de Pacita Tomás. Viste una bata de cola de tela de lunares, de talle ajustado y cortado en la cadera desde el que salen los volantes que cubren toda la bata de cola, que por delante tiene el largo hasta los pies. Sin mangas, permite ver el dibujo limpio de los brazos. Con escote triangular en la espalda, por delante el escote está cubierto por el pañuelo-pañoleta que cubre el torso por encima de los hombros y está recogido en la cintura. El peinado, con el pelo recogido en una coleta baja por detrás, se adorna con una flor encima de la cabeza de color blanco que hace juego con el pañuelo y los zapatos. El vestuario, junto con el porte, la colocación de brazos, la línea limpia y abierta de la parte superior del pecho, su proyección y la de

³⁷⁸ Es importante reseñar que esta actitud/pose de Pacita refleja un respeto en el escenario a quien acaba de terminar el baile anterior, puesto que no se deja ver la cara hasta que comienza la música de su baile.

³⁷⁹ Recordemos que las “alegrías” tienen una estructura formada por varias partes: entrada, letras, cierres, llamadas, paseo castellano, silencio, escobilla, ida, despedida por bulerías

la cabeza confieren una imagen elegante que no le quita fuerza y personalidad. Una vez finalizada la “entrada” en el centro del escenario, empieza a bailar la “primera letra” de las alegrías. Con los brazos abajo, en los laterales del cuerpo, y la cabeza orientada hacia el suelo, lentamente va subiendo los brazos, cuyo movimiento-energético se inicia en los codos, infiriéndose la energía proyectada por los mismos, y que se transfiere a los antebrazos, muñecas y manos, dando fuerza a la trayectoria de los brazos y a su dibujo global; de forma simultánea va subiendo la cabeza, y proyectando el torso hacia arriba (del espacio gestual centrípeto pasa al espacio gestual centrífugo), y por último, cierra ese movimiento con un gesto rápido de la cabeza hacia el suelo junto en el momento de finalizar el braceo. El contraste entre la dinámica y la agógica del movimiento de los brazos, y las de la cabeza en el último instante confiere una fuerza, a la vez que denota un remate, denota un punto de inflexión entre un “final” y un “principio”, en este caso del siguiente paso. Después, continuando en la “letra”, inicia una andada, primero colocando la bata, sobre una trayectoria en círculo y realizando un braceo por dentro. Se puede observar en cuanto al eje axial del cuerpo las transiciones del eje vertical a la inclinación del mismo hacia detrás, que permite la proyección de la zona del pecho y de la cabeza dirección diagonal-arriba. Aunque en el quinto compás de la letra desaparece la imagen del baile, en la escena de la película, se continúa escuchando de fondo el progreso del baile, observándose que hasta que no termina la letra el cantaor no hace ningún zapateado.

En este pequeño fragmento, podemos observar, el carácter y personalidad que imprime Pacita a su baile. La colocación de los brazos en quinta posición alta denota un baile “ grande y amplio”, los “pellizcos” (cambio de agógica y dinámica en un instante de tiempo) con la cabeza y el cuerpo; la sobriedad, elegancia y carácter; la expresión gestual apoyada por la fuerza de la dirección de la mirada; la contención de la energía; la autoridad que transmite en tanto dominio del espacio escénico y gestual; todas ellas son características de su fuerte personalidad bailando. La composición coreográfica se adapta a la composición musical, es decir se “monta la coreografía” sobre la base musical, su estructura y su temática.

La escena, en la que se integra el baile, refleja el contexto de una sala de fiestas, mostrando algunas características de las mismas a las que se debían adaptar las actuaciones de Danza Española, como por ejemplo las características del espacio escénico que en este caso inciden en algunas soluciones coreográficas como es la entrada al escenario por el centro, bajando unas escaleras, o aspectos relacionados con el tipo de público y sus intereses.

3. 2. 3. 4. 2. 2. *Bolero Liso*

El tratamiento coreográfico que realiza en los bailes de escuela bolera se puede inferir a partir del análisis del Bolero liso que baila en *Duende y Misterio del Flamenco* (Edgar Neville, 1952). Si bien el Bolero liso suele presentarse como baile de pareja, en esta ocasión está interpretado por ella sola. El vocabulario utilizado en las actitudes, pasos y variaciones que configuran la coreografía se corresponde con el de la escuela bolera transmitida por la familia Pericet: vuelta de bolero, rodazán, vuelta girada, rodazanes en vuelta, cuarta volada, batalaraña, etc. Así mismo, la sintaxis coreográfica responde a un concepto tradicional del bolero en cuanto al respeto por la estructura del bolero de tres coplas, la articulación de las diferentes partes, tipo de pasos seleccionados para cada una de ellas, uso del espacio, relación con la estructura musical y características estilísticas del movimiento. El desarrollo de la coreografía del bolero viene dado por la siguiente estructura : tras los cuatro acordes musicales de preparación, realiza la salida de bolero (6 compases) con la llamada y vuelta de bolero; la 1ª copla, la desarrolla con ocho “vueltas voladas con tercera”, realizando un recorrido circular, y cierre con “asamblé y batuda”; enlace, con vuelta de bolero; 2ª copla, con el grupo de “batalaraña, sostenidos delante y vuelta fibraltada”, (realizado hacia derecha y hacia izquierda), y cierre con “lisada por delante”; enlace con vuelta de bolero; y la 3ª copla con “rodazanes en vuelta hacia fuera” y cierre con vuelta normal por delante y actitud final. Cada copla consta de nueve compases y cada enlace de tres. Como se puede observar se puede describir la estructura con el lenguaje propio de la escuela bolera. La música sin autoría concreta, es popular interpretada a piano, de ritmo ternario y anacrúsico. La estructura coreográfica se adapta a la estructura musical.

Cabe destacar la gran amplitud en el uso del espacio gestual y escénico. El dibujo global creado por las trayectorias de los pasos y variaciones refleja un juego de líneas y figuras geométricas (pequeños y grandes círculos, líneas curvas, diagonales, avances y retrocesos, desplazamientos laterales) que confiere dinamismo y contraste.

En cuanto al estilo y carácter interpretativo, por una parte, se manifiestan las características propias del baile bolero: el acento “a tierra”, actitudes del cuerpo, tipo de braceo redondo “a la española”, quiebro del torso a partir de la cintura, actitudes de la cabeza, configuración del dibujo global del cuerpo ligereza, gracia, velocidad, contraste y expresividad. Por otra parte, se evidencia el fuerte estilo personal de Pacita caracterizado por su fuerza expresiva, el nervio, la energía y la potencia que imprime al baile, la capacidad de gran proyección de su cuerpo, especialmente del torso, cabeza y brazos, jugando, mediante el quiebro, con las direcciones hacia el suelo y oblicua ascendente, potenciando la cualidad tierra-aire. El “pellizco” que infiere a las vueltas (producido por la velocidad y fuerza con que las realiza (dinámica y agógica), acentuado por el “golpe de cabeza”), provoca un fuerte contraste con la interpretación de algunos segmentos de las coplas, además de crear la impresión de cierre. También cabe destacar el movimiento expresivo de la cabeza acompañando el sentido del cuerpo en el desarrollo de las variaciones.

Técnicamente, hay que tener en cuenta que los pasos de copla escogidos presentan un alto nivel de dificultad en su ejecución e interpretación. Se observa un fuerte dominio de los “pasos de aire”, cuya realización refleja la cualidad de ligereza (que sólo se puede obtener cuando se tiene fondo, resistencia, fuerza y dominio técnico), así como del quiebro del cuerpo (que por el continuo juego de cambio de dirección del eje del cuerpo supone hándicap en el control del equilibrio) en los pasos “a tierra”. Sorprende cómo mantiene la colocación del cuerpo y, sobre todo, la colocación de los brazos en quinta posición sobre la cabeza en los giros y en los saltos. Otro aspecto a considerar técnicamente, es la dificultad que ofrece la particular dinámica y agógica que infiere a sus vueltas, antes mencionadas, ya que requiere un fuerte control del cuerpo a la finalización de las mismas, particularmente en las vueltas de pecho. En cuanto a la técnica en el trabajo de las piernas y pies, si

se compara con la técnica clásica que se aplica en la actualidad, se observa una cierta relajación del pie y de la rodilla en algunos pasos³⁸⁰ (aspectos técnicos que generalmente se observaban en el contexto de la Danza Española de la época); en contraste se denota un trabajo técnico muy fuerte de piernas y pies en la agilidad y velocidad de la ejecución de los pasos, trenzados y saltos. La mayor parte de los pasos los realiza en relevé.

En la interpretación musical del toque de palillos, si bien responde al canon tradicional, se observa que en las coplas, en las que se da la repetición de un paso o de una variación, realiza juegos rítmicos diferentes que las otorga dinamismo y variedad. Se aprecia una técnica muy depurada constatándose la limpieza del sonido (carretilla y pulsos) y la calidad rítmica y melódica superando la dificultad en la colocación de los brazos, en los saltos y en todos los tipos de giros. También es importante observar cómo rítmicamente el toque de palillos refuerza el acento “a terra”, característica esencial del baile bolero. En la interpretación expresiva del toque de castañuelas resalta el conjunto de matices realizados en la ejecución de la carretillas, secuencias de pulso, silencios y posticeos en quinta posición, que crea un juego rítmico y melódico que acompaña y resalta la interpretación expresiva del baile.

El vestuario recoge las características del llamado “traje de bolero”: talle ajustado al cuerpo hasta la cintura, de la que sale la falda de largo por debajo de las rodillas y de gran vuelo, con dos volantes superpuestos de tul que cubren toda la falda. El cuerpo del vestido lleva tres tiras de pasamanería que convergen en la cintura, acentuando la idea visual de la misma. Sin mangas, deja ver perfectamente el dibujo realizado por los brazos. De calzado lleva zapatillas de media punta sujetas al tobillo por un encintado cruzado. También, al igual que en las Alegrías lleva como peinado una coleta baja, que refuerza la proyección energética del movimiento de cabeza, y un tocado en la cabeza a modo de cofia.

³⁸⁰ Esta relajación del pie y de la rodilla se observa generalmente en las interpretaciones baile bolero de la época como por ejemplo la de Antonio el bailarín en la película *El Duende y misterio del Flamenco* (Neville, 1952), la de Vicente Escudero en la película *Goyescas* (Perojo, 1942)

Cabe reseñar cómo el director (Neville), no sabemos si consciente e intencionalmente, en el contexto hace referencia a dos sustratos importantes en la configuración del baile bolero: el de la cultura popular, ofreciendo la imagen del anuncio “Bailes de Escuela Bolera” en un entorno popular mientras se dan los acordes de iniciación del bolero; y el de la cultura alta, utilizando como decorado escenográfico la imagen del Palacio Real de Madrid, que hace clara referencia a la danza de corte relacionada con la danza académica, mientras que Pacita interpreta el bolero.

3. 2. 3. 4. 2. 3. Pasodoble torero Gallito, de Lope.

La coreografía montada sobre la música del pasodoble torero *Gallito* (compuesto por Santiago Lope), fue realizada por Luisa Pericet para el grupo (cinco bailarinas y tres bailarines). La estructura musical sirve de piedra basal sobre la que se sustenta la evolución de la estructura coreográfica que se corresponde totalmente con aquella. Se observa que el carácter taurino de este pasodoble y su significación, “la fiesta del toreo”, influye en el tipo de pasos y sintáxis que conforman la composición coreográfica y en el carácter interpretativo. Así, se utiliza el paseillo (paseo doble) como paso básico para facilitar la salida-presentación del cuerpo de baile, en la introducción musical, y para realizar diferentes evoluciones coreográficas en el espacio, líneas y figuras. Otros pasos que se intercalan, son los careos (que también se utilizan como paso de desplazamiento, suprimiendo su carácter de pareja), rodazanes, rodazanes en vuelta, zapateados, vueltas de pecho, vueltas normales por delante y por detrás, vueltas con marcaje, piruetas, piqués en vuelta, debulés, actitudes de toreo (de brindis, pase, etc), desplantes rematados con zapateados, marcajes y golpes de falda con la rodilla. El compás binario del pasodoble y el carácter alegre, vivo y dinámico propician una composición coreográfica con mucho movimiento y variedad de interrelaciones entre los bailarines, observándose formaciones de parejas, tríos, líneas paralelas de bailarinas y bailarines enfrentadas y grupo, desarrollándose en tan sólo un tiempo de dos minutos y dieciocho segundos que dura la pieza.

Estructura musical está formada por una pequeña introducción y dos secciones A y B separadas por un puente o enlace. La sección A (melodía principal)

con dos subsecciones, la primera que se repite dos veces (8+8) con una pequeña introducción (2) y la segunda cuatro (4+4+4+4) enlace entre ambas (2) El puente o enlace consta de periodos (4+2). La sección B con tres subsecciones, la primera que se repite dos veces (8+8), un puente o enlace (2+2+1+1+2) y la subsección final que repite el tema de la primera subsección(8)

El desarrollo de la estructura coreográfica sigue una línea de argumentación totalmente justificada, estableciéndose una clara sintaxis entre y en cada una de las partes, que hasta cierto punto sorprende dado el tratamiento coreográfico habitual que se daba al pasodoble. Así mismo, se observa que se desarrolla en base al protagonismo de Pacita Tomás, reflejando su estatus de figura central en su ballet.

Tras la introducción musical, en la primera subsección de la parte A se realiza la salida-presentación de las bailarinas desplazamiento en línea recta por el fondo del escenario, avance hacia el público, retroceso que aprovechan los bailarines para realizar su salida e incorporarse; nuevo avance de todo el grupo para adquirir las posiciones: delante un cuadrado formado por las bailarinas y en cuyo centro se sitúa Pacita, y detrás los tres bailarines en línea. En los siguientes dos compases de enlace musical los que los bailarines giran sobre sí mismos, y se repite la subsección que se inicia con la evolución en el espacio con paso de paseillo (paso doble) de forma que, las bailarinas van hacia atrás, Joaquín se reúne con Pacita y los dos bailarines siguiendo una trayectoria circular se cruzan por delante de ellos para terminar detrás, mientras que Pacita y Joaquín giran en pareja y se incorporan a la línea formada, dando todos la espalda al público y rematando con un zapateado; tras un giro de medio cuerpo realizan un avance hacia delante y rematan con un zapateado. Continúa la segunda subsección en la que con paso de paseillo deshacen a línea frontal y formando una pareja delante-centro (Pacita y Joaquín) y dos tríos en el fondo laterales que, tras un giro sobre sí mismos, vuelven a deshacer para formar dos filas enfrentadas entre las bailarinas y los bailarines que realizan un avance y un retroceso entre sí; ejecutan un zapateado (4 compases); y vuelven a realizar un avance juntándose las dos filas.

En el puente o enlace, la fila de las mujeres, encabezada por Pacita, realizan un recorrido sorteando a los hombres y mientras se forman dos tríos detrás, Pacita,

que ha tomado la posición lateral, realiza una sucesión de cuatro vueltas de pecho a tiempo, que confieren energía y velocidad, dirigiéndose al centro a encontrarse con Joaquín.

En la primera subsección de la segunda parte B, mientras que Joaquín y Pacita bailan de pareja realizando un diálogo entre ellos, los tríos giran sobre sí mismos y deshacen las figuras para tomar las siguientes posiciones: Pacita delante en primer término, los tres bailarines en segundo término y en línea y las cuatro bailarinas formando otra línea al fondo. En la repetición de esta subsección musical que se enriquece musicalmente, se da la simultaneidad de diferentes fraseos coreográficos: mientras que Pacita realiza un paso que recuerda al brindis del torero, los hombres están ejecutando un zapateado y las mujeres realizan una variación de rodazanes en vuelta; tras esta frase, realizando careos, forman una fila al final del escenario.

En el siguiente enlace o puente, en la fila que habían formado repiten dos veces la variación compuesta por dos desplantes y remate de zapateado; desahacen la fila con zapateados, con el avance de los hombres hacia delante mientras que Pacita detrás realiza cuatro marcajes; los hombres andan de espaldas hacia detrás y las mujeres hacia delante formando una fila, Pacita realizando deboules.

Se inicia la última subsección que repite el tema musical pero con más brillantez y dinamismo, por lo que la coreografía también adquiere esas características: mientras que los hombres realizan una trayectoria alrededor de Pacita, las mujeres iniciando la andada con una vuelta por detrás, realizan un cruce de trayectorias por detrás para tomar las posiciones de los vértices de un cuadrado con chasé y vuelta, los tres hombres forman una fila en medio, y Pacita con deboules se coloca delante en primer término. Mientras que las mujeres realizan una variación de rodazanes, los hombres están zapateando. Terminan todos con vuelta y colocación final.

La coreografía muestra dinamismo, fuerza, alegría y viveza, velocidad. Desde el inicio del pasodoble se utiliza el toque de castañuelas, excepto en los zapateados, que refuerza su ritmo y dinámica.

Las actitudes del cuerpo y braceo corresponden a las de la Danza Española, encontrándose algunas actitudes características del toreo.

Cabe destacar el contraste agógico y dinámico del movimiento en la coreografía. Así por ejemplo la sucesión de cuatro vueltas de pecho encadenadas, se continúa con una actitud estática y una evolución lenta que Joaquín resalta detrás de ella guardando su espalda, y de forma simultánea están bailando detrás a los laterales dos tríos (dos bailarinas con un bailarín) con una agógica y dinámica diferente. Es de resaltar la vuelta que introduce Pacita en el final de algunas de las partes, que proporciona dinamismo y fuerza a la coreografía.

La interpretación del baile está adecuado al carácter de la música. Está subrayada la relación entre los bailarines, que se aprecia en las diferentes formaciones como los tríos. Destaca la complicidad de pareja que se refleja cuando bailan juntos Pacita y Joaquín.

Pacita Tomás refleja las mismas características estilísticas personales que se han comentado en los análisis anteriores: su colocación del cuerpo, su proyección del torso, amplitud de movimientos, energía y carácter, dominio de las diferentes agógicas del movimiento, el quiebro. Estéticamente refleja una gran esbeltez, elegancia y estilización del torso. En esta coreografía en la interpretación refleja características adecuadas a la música como la alegría y el garbo. Nos parece importante incidir sobre la reacción que tiene Pacita al acabar el pasodoble y escuchar los aplausos que da la impresión de que vuelve a la realidad y que constata sus afirmaciones sobre su aislamiento cuando baila. En cuanto a la calidad técnica se refleja en la colocación del cuerpo, dibujo limpio de las actitudes y trazo del movimiento, ejecución de los pasos y dominio de vueltas, giros y quiebros.

El vestuario corresponde al típico de la época. Los bailarines llevan el traje de corto, compuesto por pantalón de talle alto, camisa con chorreras, chaleco y

chaquetilla corta. Los vestidos de las bailarinas tienen diferentes estampados con lunares salpicados; de talle ajustado hasta la cadera, desde donde sale la falda con volantes superpuestos, de corte de capa y largo hasta los tobillos; sin mangas, con un pequeño volante rodeando la sisa; de escote en pico por delante, y redondo a media espalda. El vestido de Pacita Tomás, de color blanco, también sin mangas, pero en este caso con tirantes que se unen al escote recto de la espalda y con cuatro volantes en la falda, y se aleja del tópico español. Como tocado llevan una flor en lo alto de la cabeza, y de peinado, un recogido bajo, a excepción de Pacita que lleva una coleta baja (a igual que en las alegrías y en el bolero).

La contextualización, aunque coincide con la descrita en el análisis de las alegrías, puesto que se desarrolla en la misma sala de fiestas, recoge algunos detalles diferentes que entrañan aportaciones significativas. Se observa que la música es interpretada por la orquesta de la sala de fiestas en la que se está actuando, como era habitual en la década de los cincuenta, hecho que conlleva un aspecto importante a considerar: la calidad de la interpretación musical va a ir en función de la calidad de la orquesta que la que se coincide en la programación de la sala de fiestas, y por tanto incidirá en la interpretación del ballet. Otro detalle que se observa es la focalización de una mujer fumando, que refleja la asociación del concepto de la sala de fiestas con un ambiente más liberal, más moderno, denotando una cierta apertura sociocultural.

3. 2. 3. 4. 2. 4. Asturias, de Albéniz. Coreografía texto.

Joaquín Villa sobre la música de Asturias (de Isaac Albéniz) realizó una coreografía para pareja, que estrenaron él y Pacita en 1956 en el espectáculo *El Patio de los luceros*, con Juanita Reina. El análisis de la coreografía de *Asturias* interpretada por Miguel Prada y Pepa Camacho nos facilita la coreografía-texto de la misma.

La estructura coreográfica se corresponde con la estructura musical que es ternaria (ABA con coda). El contraste provocado por sus dinámicos y bruscos cambios de la música, favorecen una narración coreográfica rica y atractiva con diversidad de diálogos.

En la primera sección (A), que evoca el estilo flamenco, la repetición del motivo con efecto percusivo da pie a la utilización del zapateado. Está formada por tres subsecciones y cada una de las cuales por dos frases de ocho compases cada una (antecedente y consecuente). Cada subsección se va enriqueciendo, creando un efecto de crescendo, La última sección tras terminar en un punto culminante se prolonga con una extensión candencial que prepara para la entrada de la siguiente sección. La coreografía correspondiente a esta primera sección musical se basa en la interpretación del bailarín de un desarrollo evolutivo de variaciones: zapateados iniciales, diálogo de la música con las castañuelas en actitudes paradas y combinaciones de pasos acompañados de castañuelas (chasés, variaciones de pasés con padeburé, y pasés con chasés, marcajes, desplantes); combinaciones de zapateados y castañuelas con partes alternantes y conjuntas, marcajes en cuarta, paso de escobilla (paso de desplazamiento), terminando con un zapateado lento y candencioso rematado en actitud final del cuerpo. La evolución coreográfica va totalmente paralela a la evolución musical.

La sección B representa un contraste respecto a la primera, tanto en cuanto a temática como a la rítmica. También se divide en tres subsecciones: la primera con dos frase de 8 compases cada una; una segunda con el tema central con dos frases de 8 y 11 compases cada una; y una tercera más breve que reexpone la frase antecedente de la primera subsección. A nivel temático expone dos diseños melódicos que se interrelacionan. Al inicio de esta sección se inicia con un pequeño diálogo de castañuelas: el hombre realiza una llamada a la mujer y ésta entra en escena, respondiéndole. Conjuntamente bailan en pareja realizando una serie de variaciones conjuntas y dialogadas, juego de encuentros y desencuentros conformando toda una narrativa coreográfica a través de diferentes pasos, giros en pareja de frente y variaciones al unísono.

La tercera sección repite la primera, añadiendo una coda final que representa una síntesis temática de las secciones A y B. En esta sección, también la coreografía retoma la temática de la primera y de la segunda. La pareja realiza a dúo una variación completa de zapateado (correspondiente a la primera) que enlaza con

una evolución de variaciones de pasos (correspondiente a la segunda) que siguen la línea de energía, brillantez y velocidad de la música

En la segunda y tercera sección el vocabulario utilizado se extiende y se complica. Una amplia gama de vueltas y giros como la vuelta normal por delante y por detrás, vuelta de pecho, vuelta quebrada, pirueta hacia delante con pasé cerrado, piqué en vuelta, vuelta normal con salida de developé, pirueta doble en pasé cerrado enlazada con doble vuelta sobre pies juntos. Una variación de zapateado correspondiente íntegramente a una subsección. Utiliza pasos de escobillas, batalaraña, jerezanas altas y jerezanas bajas, panaderos, marcajes por delante, careos; como pasos de desplazamiento, pasos con desplantes, chasés. deboulés, pasos andados, variaciones de pasé con padeburé, pasé con chasé, chasé con deboulés. También es importante mencionar el protagonismo de la falda del traje femenino en la composición coreográfica.

A nivel formal se utiliza una amplia gama de actitudes del cuerpo, que requieren un dibujo limpio de la colocación de cada uno de los elementos del cuerpo, y un trabajo del braceo español profundo.

A nivel técnico, se observa que esta composición coreográfica requiere unas cualidades técnicas y artísticas importantes por los cambios de dinámica y agógica, por el tipo de vocabulario seleccionado, por su sintaxis y por el montaje de la partitura de las castañuelas.

La utilización del espacio es rica tanto a nivel gestual como a nivel escénico (gran variedad de trayectorias, direcciones y sentidos)

Podemos resumir exponiendo que el vocabulario, la sintaxis y la poética de la narrativa coreográfica engrana perfectamente con la de la música, estableciéndose un doble diálogo: entre la coreografía y la música y el creado entre la pareja de bailarines.

3. 2. 3. 4. 3. Característica esenciales y estilísticas

A través del análisis coreográfico de los documentos audiovisuales que pertenecen a diferentes formas y estilos, podemos observar que existen unas características comunes que identifican su estilo personal. El baile de Pacita Tomás está caracterizado por su fuerza expresiva, el nervio, la energía y la potencia que imprime a cualquiera de los estilos y formas del baile, la capacidad de gran proyección de su cuerpo, especialmente del torso, cabeza y brazos, jugando, mediante el quiebro, con las direcciones hacia el suelo y oblicua ascendente, la amplitud del movimiento. Se da un fuerte contraste en la agógica y la dinámica del movimiento. También este contraste se da en algunas actitudes en las que se da una oposición de los vectores dirección de los brazos en quinta posición que denotan una fuerza ascendente y la dirección de la cabeza hacia el suelo. Así mismo, se observan diferencias en la interpretación expresiva que deja ver las características esenciales de cada estilo de la Danza Española, su forma de sentir el flamenco, expresión sobria y contenida; en el bolero alegre, coqueta y graciosa; en el clásico español, temperamental, enérgica, espontánea y elegante.

En las actitudes del cuerpo (Imágenes nº 378, 379, 380, 381 y 382) cabe destacar la colocación y dibujo del torso. En las diferentes posiciones de los brazos se evidencia el protagonismo de la sujeción y proyección de los codos y la amplitud del dibujo global, que junto con la fuerte proyección de la parte superior del pecho y de la cabeza, propician un amplio espacio gestual centrífugo, desde la mera presencia. En la conformación de la imagen del dibujo corporal influyen, además de las características antes expuestas, la esbeltez y la armonía de las proporciones de su figura.

Podemos resumir que no solamente mantiene las características formales, estilísticas y esenciales de la Danza Española, sino que las potencia y las eleva a la categoría de arte con un fuerte grado de interpretación personal. Es el ejemplo representativo de la importancia de la interpretación artística de una coreografía

3. 2. 3. 5. Vestuario

El tipo de vestuario que utilizaba Pacita Tomás respondía a las características estilísticas de las diferentes formas de la Danza Española: el traje de bolero o goyesco en la escuela bolera, descrito anteriormente en el análisis coreográfico del bolero liso, o de corte más clásico (Imagen nº 379); la bata de cola, y trajes con volantes, mantoncillos, en flamenco; trajes regionales y trajes de clásico español caracterizado por la estilización en las formas y líneas de los diseños (imágenes nº 378, 380, 381, 382, 389). Si bien el vestuario de mujer refleja elementos característicos como los volantes, los madroños, tejidos con lunares y pañoletas, presenta diseños alejados del tópico español como por ejemplo el traje blanco que viste Pacita Tomás en el pasodoble de la película *El Padre Pitillo* (que ya se ha descrito anteriormente) o los correspondiente a las imágenes nº 378 y 380.

Se denota una evolución en el diseño del vestuario que se (Imágenes nº 376, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 386, 389 y 390) adscribe a la moda coetánea en cuanto a largo de falda, adornos, volumen, tipos de telas, corte, número y tamaño de volantes, etc. Se puede observar cómo la bata de cola va adquiriendo prestancia a lo largo de las décadas; en los años cuarenta (Imágenes nº 376 y 377) los volantes son numerosos (ocho, por delante) y pequeños con gran caída; en la escena de las alegrías del padre pitillo (1954) el número de volantes se reduce a seis y toman más cuerpo; y ya en la década de los años sesenta (Imagen nº 384) se observa que se acorta por delante y el número de volantes se reduce a dos, adquiriendo mayor volumen y por tanto detentando un fuerte protagonismo que contrasta con la sencillez del cuerpo de la bata. En la década de los sesenta algunos diseños siguen la tendencia de la moda de la falda corta y con mayor volumen en trajes de clásico español (imagen nº 388) y en flamenco (Imagen nº 390)

En cambio en los trajes de hombre la evolución se reduce prácticamente al ancho de la pata de los pantalones, vistiendo generalmente el traje de corto (pantalón de talle alto, camisa con chorrera, chaleco y chaqueta corta).

3. 2. 3. 6. Dinámica de trabajo

La dinámica de trabajo dentro del ballet, era semejante a la de Tona Radely. Se montaban los bailes y se preparaba a los bailarines en las necesidades técnicas e interpretativas que requería el ballet siendo Joaquín quien se encargaba, como hemos dicho anteriormente de preparar a los bailarines, sobre todo en zapatilla. Dado que Pacita Tomás es la figura y Joaquín Villa es el primer bailarín, hay coreografías específicas para ellos individualmente y como pareja.

3. 2. 4. Actividad pedagógica. Pacita Tomás-Joaquín Villa

Pacita Tomás ha estado siempre más ligada a la interpretación que a la enseñanza, incluso en las mismas clases:

Con Joaquín, yo he aprendido a desmenuzar y a enseñar. Y por otra parte gracias a la enseñanza, como yo bailaba en las clases, me ha permitido a disfrutar del baile sin hacer concesiones al público de mi época de los espectáculos de folclore. (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011)

Ha sido al lado de Joaquín, tras retirarse del escenario, cuando ha desarrollado dicha actividad, si bien no le han faltado ocasiones en su primera época como nos narra.

En Copenhague me propusieron que no me cobraban las clases a cambio de que yo diera clase de danza española pero yo me acobardé, nunca había hecho nada, y no lo hice. Pero luego el bailarín de carácter del ballet de Copenhague -que era ruso-, y por mediación de la empresaria que me llevó -y que quería que yo formara un ballet con Alejandro Vega, fijate, que en paz descanse, pero no lo hice- y entonces me pidió que entre Copenhague y Oslo, yo le montase el zapateado a este bailarín. Porque yo no llevaba guitarrista, llevaba el de Monreal, pues se lo aprendió de maravilla, yo me quedé alucinada. Se lo aprendió en dos meses, pero estaba todos los días (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

La actividad pedagógica desarrollada por Pacita Tomás y Joaquín Villa conjuntamente, se puede dividir en dos etapas: la realizada en el propio ballet y la desarrollada en su propia escuela. Como se ha expuesto en el apartado de la formación de los bailarines, el trabajo en los ballets suponía una formación complementaria (incluso, en ocasiones, básica) para una gran mayoría de los mismos. Así, desde que en el año 1951 Pacita Tomás formó su propio grupo al que

se incorpora Joaquín Villa, podemos exponer que, de forma paralela a su trayectoria profesional, desarrollaron una actividad formativa dentro del propio ballet según las necesidades del mismo. Así nos lo comenta Pacita Tomás:

Al principio era fácil encontrar bailarines formados, porque habían ido con los Pericet. Como por ejemplo Joaquín, que había ido con Mariemma durante más de dos años... pero luego cuando ya era difícil encontrar bailarines, gente formada, tenías tú que prepararlos, y Joaquín era quien les formaba. Porque a los Pericet iba poca gente, y no hacían clásico... eran casi todos bailaores, no eran gente muy bien formada. (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011)

Cuando se retiran de la actividad artística del escenario fundamentalmente por motivos familiares relacionados con la educación de su hijo, Pacita Tomás y Joaquín Villa deciden dedicarse a la enseñanza.

Cuando el niño empezó a crecer, pensamos que no podíamos llevar al niño de un colegio a otro, de unos estudios a otros, y entonces fue cuando decidimos empezar a dar las clases. Y la última vez que bailamos fue en la plaza de toros de Las Ventas, con lo que hizo Luisillo de la Zarzuela –la Antología de la Zarzuela con Tamayo– y eso fue en el 79. Nos examinamos en el 79 consiguiendo el título de Danza Española³⁸¹. Pero en el 77 ya estábamos dando clases en el estudio que habíamos hecho en el sótano de mi casa, siempre con la idea de tener una escuela más grande. Compramos un local de 175 metros cuadrados, e hicimos una escuela. (Pacita Tomás, comunicación personal. 5 de marzo, 2011)

Pacita Tomás y Joaquín Villa comienzan a dar clases en un estudio preparado en el sótano de su casa, en el número 10 de la calle Luis Díaz Cobeña. Por la afluencia de alumnos, se les queda pequeño el estudio y abren otra escuela en la calle Roma.

Por la mañana las clases estaban orientadas a los profesionales y por la tarde a un alumnado infantil.

³⁸¹ Hay que considerar que en 1977 el sistema educativo que regía los estudios de danza, presentaba la opción a los profesionales que cumplían ciertos requisitos (edad mínima de 30 años, constatación de haber trabajado como profesional de la danza), conseguir la titulación correspondiente, tras aprobar los llamados “exámenes para profesionales”, que se realizaban en el conservatorio de danza. Muchos profesionales se habían formado en escuelas privadas, relacionadas directamente con el ámbito profesional, y cuando se retiraban y querían dedicarse a la enseñanza, se presentaban a este tipo de exámenes para obtener el título que les permitiera desarrollar esta actividad pedagógica.

3. 2. 4. 1. Aspectos metodológicos

Consideramos oportuno explicar la estructura de las clases y los contenidos que se daban en ellas, para poder ofrecer una visión global de la preparación que recibían los profesionales que iban a sus clases.

Las clases diarias de nivel avanzado para profesionales se estructuraban de la siguiente forma: lunes y miércoles se trabaja la técnica del zapato (utilizando el método propuesto por Joaquín Villa) se repasaban los grupos del zapateado de Estampío y se montaban coreografías principalmente de flamenco, y algunas de clásico español; los martes y jueves se daban todos los grupos del centro de la escuela bolera³⁸², tras una introducción de ejercicios en la barra y trabajo de brazos y castañuelas (siguiendo el método propio de Joaquín). Los viernes se realizaba un repaso de los bailes de clásico español, escuela bolera y flamenco, éstos últimos acompañados por Justo de Badajoz a la guitarra. Las clases duraban entre una hora treinta minutos y dos horas.

En la labor pedagógica y formativa de profesionales consideramos interesante analizar este tándem de Joaquín Villa-Pacita Tomás en el que se complementaba la teoría, técnica y metodología que impartía Joaquín con el carácter, estilo, sentimiento e interpretación que imprimía Pacita. Por ello cabe destacar la importancia de Joaquín Villa en la enseñanza en el ámbito de la enseñanza, como lo expone Pacita Tomás:

Yo no soy maestra, yo he bailado, he bailado... el maestro era Joaquín y nada más. Eso es así... La labor de Joaquín como maestro ha sido importantísima. Siempre él era el teórico, ha estudiado el "por qué". Yo, no, yo era "todo intuitivo": él explicaba el paso en teoría y yo le daba mi sabor, mi estilo, que no significa que sea el mejor, sino el mío. Nos compenetrábamos muy bien. Cada uno tenía su parcela. Joaquín hizo un método para los pies pero había que saber solfeo (él sabía solfeo y piano) (labor de 20 años). Los libros que los tiene terminados, no los tiene ordenado. El, siempre me lo decía, no lo hacía por su ego personal, sino por lo que había disfrutado haciéndolo... Él ha enriquecido los ejercicios de la Escuela. Por ejemplo antes te decían "vuelta natural por delante" y la "vuelta natural por detrás" no la

³⁸² Véase anexo 8. Descripción de los pasos del Centro de la Escuela Bolera, elaborado a partir del desarrollo de las clases de Joaquín Villa y Pacita Tomás (1981).

daban,..., eso lo ha hecho Joaquín, cosas que ha añadido y que han enriquecido la Escuela. A Joaquín le han valorado más como maestro que como bailarín, porque a nivel profesional era siempre Pacita Tomás, Pacita Tomás (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

Joaquín si bien seguía con rigurosidad la escuela bolera transmitida por la familia Pericet, creó su propia metodología como expone Pacita:

Ellos te decían por ejemplo “punta y talón” y tu ya sabías que era “punta talón” y lo hacías... pero Joaquín se interesó por decir “paso, punta, talón, sostenido, tres embotados, step y vuelta fibraltada”, pero ellos, los Pericet, eso no te lo decían. Joaquín los desgranaba todo; su vocación era la enseñanza, es que le encantaba. Yo no, yo tenía que bailar... Yo no se el desmenuzar tanto las cosas. Yo se cómo se hacen las cosas pero las tengo que hacer: yo quiero la cabeza por aquí, y lo tengo que hacer... A mí lo que me ha gustado es bailar; con quien sea, pero bailar; a mí me daba igual si bailaba bien, si bailaba mal, si era un chico o una chica, yo bailar. A Joaquín, enseñar, era su pasión (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

Como manifiesta Pacita, su actitud y la de Joaquín frente a la enseñanza eran muy diferente por lo que se complementaban formando un todo: el análisis teórico-práctico y metódico de Joaquín junto con la demostración práctica artística de Pacita para enseñar el carácter, el aire, el sentimiento, la interpretación.

Nos complementábamos muy bien. Él daba la primera parte de la clase, la parte más teórica y técnica, y yo la parte bailada, la interpretación, el estilo (Pacita Tomás, comunicación personal, 29 de septiembre, 2011).

En la enseñanza de la Danza Española, Pacita Tomás y Joaquín Villa, han sido fieles al concepto, cánones lenguaje y características estilísticas de la escuela bolera y del flamenco que aprendieron de sus maestros, si bien siempre se han mostrado muy respetuosos con otras formas de enseñanza. Así cuando Pacita habla de Danza Española expresa:

Como yo he aprendido, y como yo la siento, siempre hablando de mí, porque nadie tiene la verdad. Ahora, “la técnica es un medio, pero no un fin”, eso lo decía mucho Joaquín. No se puede bailar sin técnica. La técnica del ballet clásico de cintura para abajo, desde mi opinión, es buenísimo, la encuentro extraordinario: la colocación de pies, de las piernas... pero de cintura para arriba es totalmente opuesto. El estilo es muy importante. Hoy en día se ven ciertas cosas que son bailarines de clásico con palillos, pero el estilo está totalmente perdido... Es importante que te den una técnica, pero también es necesario que te dejen exteriorizar tu forma de sentir el baile (Pacita Tomás, comunicación personal. 29 de septiembre, 2011).

Para Pacita y Joaquín al lado de la técnica, que consideraban necesaria, tenía mucha importancia el estilo, el carácter y la personalidad. En la escuela bolera focalizan la atención en cuanto a sus características estilísticas sobre el quiebro, braceo redondo, bailar grande, la colocación de la cabeza, la mirada, el acento:

Frente al eje vertical del cuerpo en el clásico, el quiebro del español, hacer quiebros siempre hacia un lado no hacia delante, y la cabeza al hombro en el quiebro, la mirada por encima del hombro; el acento, siempre hacia abajo, a la tierra; el braceo redondo (no se extienden derechos, sino en redondo) el brazo en mitad de la cabeza, y no delante, con la mano encima de la cabeza, y grande, grande... ahora es pequeño, totalmente opuesto a lo que yo he aprendido con Ángel y Luisa Pericet, siempre grande... No sé si es que se fijan en grabados o en fotografías, pero ahora se baila pequeño, chiquito y hacia delante, sacando el culete; lo veo totalmente opuesto a lo que yo he aprendido... por eso nunca doy mi opinión, porque sólo es mi opinión (Pacita Tomás, comunicación personal, 15 de enero, 2010).

Con respecto a las similitudes o diferencias entre el ballet clásico y la escuela bolera Pacita Tomás concluye:

La escuela bolera es opuesta al ballet clásico, son formas de marcar diferentes, son estilos diferentes. "Dos bailarinas bailando juntas, una de clásico y otra bolera, y son totalmente opuestas... Joaquín, cuando estuvimos dando clase en el Superior, les decía "ustedes olvídense del clásico y de sus términos; la escuela bolera tiene su propio vocabulario, y es totalmente opuesta al clásico (Pacita Tomás, comunicación personal, 15 de enero, 2010).

De forma paralela a la actividad pedagógica en su propia escuela también dan imparten diferentes cursillos preferentemente sobre escuela bolera:

Y también hemos dado cursillos, en Sitges, Cancún, en la escuela de Marta de la Vega pero trabajando para Beatriz Barceló... Todo, sobre Escuela Bolera menos un cursillo que montamos Triana. Hemos estado dando los cursillos de escuela bolera en ACADE, y eso siguiendo siempre con la escuela claro; lo hacíamos a un horario que nosotros podíamos acudir. Luego íbamos al conservatorio superior a dar el cursillo de escuela bolera. Luego hemos montado al Ballet Nacional, no la coreografía sino la recopilación del zapateado de Estampío. Y eso lo hemos hecho sobre el 2000 o un poco después, pero antes del 2005 que ya Joaquín no podía hacer nada. No me acuerdo muy bien que año³⁸³ (Pacita Tomás, comunicación personal, 5 de marzo, 2011).

³⁸³ Fue en el año 2002. Véase <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/coreografos>

Durante sucesivos años Pacita Tomas y su marido Joaquín Villa, imparten clase de Danza Española en los denominados “Cursos Internacionales de Verano para la Danza Española”³⁸⁴, en Sitges cuya dirección estaban a cargo de José de Udaeta. Estos cursos duraban quince días y en ellos impartían clase profesores con una larga e importante trayectoria profesional y docente como es el caso de Pacita Tomás y Joaquín Villa o la pareja de Mercedes y Albano. (La Vanguardia, 26/08/1988, p. 19 - Hemeroteca). Han impartido cursillos en diferentes escuelas: en Cancún desde el año 2002³⁸⁵ en varias ocasiones; en ACADE; en el Centro de Amor de Dios. En el Conservatorio Superior de Danza de Madrid empiezan a impartir clases de Escuela Bolera, si bien lo tienen que abandonar a causa de la enfermedad de Joaquín Villa.

También han colaborado con el Ballet Nacional de España (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Spain), 2003), a cuya petición enseñaron la recuperación del Zapateado original de “El Estampío” (2002), en base al cual Elvira Andrés realizó una adaptación coreográfica, con música de Enrique Bermúdez, Jonathan Bermúdez, Ángel Montejano.

Fuimos a montar el zapateado de Estampío, y la gente de ahora el zapateado de Estampío, “eso es muy sencillo”, “eso no vale para nada”. Entonces al entrar en la clase lo primero que les dije fue “Esto tiene cerca de 200 años, no es una coreografía nuestra. Nosotros venimos aquí a enseñales a ustedes un legado de un hombre que se llamaba Estampío (que se lo enseñó La Salud), para que no lo pierdan”. Entonces a nosotros no se nos juzgó por esa coreografía. Es cómo bailaban hace casi doscientos años. ¡ Lo adelantados que estaban para aquella época!. A mí y a Queti Clavijo, nos decían que teníamos los pies fuertes gracias a Estampío (Pacita Tomás, comunicación personal, 15 de enero, 2010).

En el año 2002 cierran su escuela y pasan a dar clase en la calle Relatores, hasta el año 2004, que cierra la escuela Mercedes Zúñiga “Itas”, y se van a los estudios de Amor de Dios. En el año 2005 a causa del estado de salud de Joaquín

³⁸⁴ Dichos cursillos se inician en 1973, bajo la dirección de José de Udaeta, desarrollándose durante 22 años.

³⁸⁵ En el programa correspondiente al curso del año 2008, se refleja el número de alumnos a los que impartían clases es este tipo de cursillos (Imágenes nº 392, 393, 394, 395 y 396).

Villa abandonan definitivamente la enseñanza, tras 28 años de docencia. Dicho año muere Joaquín Villa (Pacita Tomás, comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

Tras la muerte de Joaquín, Pacita Tomás imparte el último cursillo en Cancún el año 2008³⁸⁶ invitando a Paco Romero a que la acompañe y también participe en él dando clase (Pacita Tomás, Comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

En el año 2014 Pacita vuelve a participar en el Congreso de sevillanas en la Carlota, al que había estado asistiendo junto a Joaquín desde el año 1998 -con Ángel Pericet y Luis del Río- hasta el año 2003 (Pacita Tomás, comunicación personal, 22 de febrero, 2015).

Cabe reseñar el trabajo de investigación metodológica que realizó Joaquín Villa (de forma paralela al desarrollo de las clases y durante toda la etapa pedagógica) y que recogió en una colección de cuadernos que todavía no han sido publicados (Imagen nº 391). Esta metodología la aplicaba directamente en las clases que suponían su verdadero laboratorio de investigación.

La honestidad, en la enseñanza de la Danza Española, se constata en la valoración, respeto y agradecimiento que les han expresado sus alumnos (Imágenes nº 397 y 398).

3. 2. 5. Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española

La trascendencia de Pacita Tomás en el desarrollo y difusión de la Danza Española queda justificada con su trayectoria artística y pedagógica. Cabe apuntar el protagonismo de Joaquín Villa, desde que se integra en su ballet en el año 51.

En su trayectoria artística, tanto en solitario como acompañada de su ballet y de Joaquín Villa, ha realizado una gran difusión de la Danza Española durante el periodo 1943-1974. Ha trabajado a nivel nacional e internacional. A nivel nacional es de destacar la difusión realizada por toda España (capitales, provincias y pueblo), llevando un tratamiento culto de la Danza Española a todas las capas sociales y

³⁸⁶ En el programa aparece la imagen de Joaquín Villa a modo de homenaje (Imagen nº 392)

culturales, gracias a su integración como figura de la Danza Española en los espectáculos folclóricos al lado de las figuras de la canción Española y de la Copla. En sus actuaciones en salas de fiesta, llegaba a un público nacional e internacional, Sus contratos en el extranjero contribuyeron a difundir la Danza Española en Dinamarca, Suecia y Finlandia, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Portugal y todo el Mediterráneo.

En base a su repertorio, proyectaba una imagen de la Danza Española como manifestación artística y cultural. Reflejaba la variedad y riqueza de sus diferentes formas (escuela bolera, folclore, clásico español y flamenco) así como su combinación entre la cultura popular y la cultura culta.

Dada su profesionalidad, también daba una imagen de seriedad y categoría al oficio de la Danza Española, en cuanto a presentación de su ballet, tratamiento coreográfico, dinámica de trabajo del mismo, vestuario, y preocupación técnica y artística.

A nivel pedagógico, Pacita Tomás y a su marido Joaquín Villa han contribuido a la formación de muchos profesionales de la Danza Española, siendo especialmente unos importantes difusores de la escuela bolera. Con sus cursos en Cancún y en Sitges han llegado a un alumnado extranjero, que a su vez suponían una fuente de formación y difusión en sus respectivos países.

Respecto a la trascendencia de Joaquín Villa, como nos testimonia Pacita Tomás, se le ha valorado más en su faceta pedagógica que en la artística. El método de Joaquín, si bien no está publicado, si ha sido transmitido de forma directa a sus alumnos en sus clases, muchos de los cuales a su vez, lo han ido transmitiendo a sus respectivos alumnos. Cabe dar también importancia a su trabajo como coreógrafo del ballet de Pacita, algunas de cuyas coreografías han tenido continuidad en la representación escénica de otros ballets. Posteriormente también ha realizado nuevas coreografías, bien con objetivos pedagógicos, bien escénicos (como es el caso del Ballet de Miguel Prada).

Entre los premios otorgados a Pacita Tomás, se puede destacar la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1955). En 1957 fue premiada en Liberia por el presidente de la República, con motivo de la inauguración del teatro de Monrovia con su ballet (Imagen nº 334). En 1959, 10 de junio, Bobby Deglané le impuso un emblema de oro de los estudios de la voz de Madrid. En abril de 1968 recibió el primer Oscar de oro que concedió Pinito del Oro en Canarias (Archivo personal de Pacita Tomás).

3. 3. Silvia Ivars

Silvia Ivars es el nombre artístico de Silvia García Ivars. Nació el 29 de octubre de 1929, en Barcelona:

Nací en Barcelona por accidente, mi padre trabajaba allí, pero enseguida volvimos a Madrid. La familia de mis padres eran cartageneros. De las tres hermanas que éramos, yo empecé con el baile y luego se lo inculqué a Alicia. Mi padre, Manuel García Panadero, a los cincuenta años se dedicó a su primera vocación, la pintura, viviendo de ella como profesional. Mi madre también tuvo su vena artística, que consistía en escribir poesías. Mis padres eran personas muy cultas, que tuvieron inquietud cultural y artística. Tal vez este ambiente, y esta vena artística nos condicionó nuestra vocación (Silvia y Alicia Ivars, comunicación persona, 16 de enero, 2010).

3. 3. 1. Formación

Silvia Ivars toma el primer contacto con la danza a través de una profesora de Coros y Danzas de la Sección Femenina que, en su instituto Palacio Valdés de Madrid, le enseñó unas valencianas. Tras esta experiencia le nace el interés por la danza. A causa de la situación económica familiar, que no le permite tomar clases de baile en escuelas y academias privadas, comienza su formación en el conservatorio de Madrid, como oyente, en la calle San Bernardo con Laura Santelmo y con Pilar Monterde. Así lo expone ella:

Cuando íbamos al instituto Palacio Valdés, vino una profesora de Coros y Danzas a enseñarnos unas valencianas... y fue cuando entonces yo le dije a mi madre que quería ser bailarina. A mi padre, claro “bailarina”, ya sabes, nacido en el siglo pasado, no te quiero ni contar, pero mi madre, como toda su vida le había gustado cantar y tenía una voz preciosa, pues me ayudó y como no teníamos dinero después de la guerra, y me dijo: “tu quieres...pues en el conservatorio hay clases de oyente, y me he enterado que no cuesta nada. Así que vas a ver si te

gusta y luego veremos". Estaba en la calle San Bernardo y lo llevaba Laura Santelmo, y también daba clase Pilar Monterde. Y luego me fui con ella, con Laura, que daba clases en la calle Libertad, donde daba clases Miss Karen. Como yo, lo que quería era haber sido bailarina clásica, ¡échale!, pues con el libro de Vaganova³⁸⁷, pues con ese libro aprendí yo. Como tiene dibujitos, pues me apañaba (Silvia Ivars, comunicación personal 16 de enero, 2010).

Consciente de la necesidad de estudiar la técnica de zapato, recibe clases con Estampío cuya experiencia nos la narra de la siguiente forma:

Fui con Estampío, en 1948 (porque me casé en 1950) durante tres meses. En la calle Olivar. Es que tenía una gracia, Mira. Era un hombre que tendría unos ochenta años, bueno, muy mayor. Tenía unas alpargatas de viejo de felpa, de goma, y estaba en la calle Olivar sentado, porque en cuanto se levantaba y daba cuatro patadas se ponía a toser como un loco porque fumaba como un loco... Bueno cuando llegué allí y empezó a enseñarme el zapateado y me decía "Cervia" (Silvia) vas a ser la Paqui del baile flamenco", pero claro de flamenca yo no tenía nada, nada. Y este hombre, ya te digo en una habitación bastante más pequeña que esta, y en la madera, la madera era antigua de las que se limpiaban con lejía, y tenía unos bollos así, ¿sabes?. decía: "un pie te tiene que sonar igual que el otro, exactamente igual. Y tienes que matizar. Y una cosa es dar fuerte y otra darla más despacito. Matizar, matizar...". Era un buen profesor (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Después de casarse en 1950, toma clase de clásico con Madame Kachouva (Valentina Kachouva) junto a su hermana Alicia Ivars y Ricardo Barrios. En estas clases se forma un grupo que será el origen del ballet de Silvia Ivars. Alicia Ivars lo explica así:

Madam Kachouva me vio facultades y empecé a tomar clases y Silvia también empezó a tomar clases y a dar clases de español por si alguien quería aprender; más bien por seguir enganchada en el baile. Allí iban niñas de la alta sociedad como Natalia Figueroa... pero se formó un grupito, de los "pobres", nosotras, Ricardo Barrios... que éramos los que de verdad trabajábamos... a los que Kachouva nos enseñaba gratis (que se lo tenemos que agradecer), pero que a la vez proporcionamos un ambientillo en la escuela de muchas ganas y de trabajo. Y Silvia montaba en los festivales cosas de boleros y bailaba ella y tal cual, y pues por ahí empezó a surgir lo del Ballet (Alicia Ivars, comunicación personal 16 de enero, 2010).

Este grupo, al que se refiere Alicia Ivars, es el germen del futuro ballet profesional de Silvia Ivars.

³⁸⁷ Se refiere al libro *Las bases de la Danza clásica. Ciento veinte dibujos explicativos*, de A. Vaganova.

3. 3. 2. Trayectoria profesional

La experiencia profesional de Silvia Ivars antes de formar su propio Ballet, se reduce básicamente a la turné de tres meses por el año 50, que realiza con la compañía de José Greco³⁸⁸ (Imagen nº 402). Esta gira la abandona para casarse en septiembre de 1950.

Tras contraer matrimonio, por no dejar totalmente el baile de lado como se ha expuesto anteriormente, a la vez que recibe clases con Madam Kachouva monta y baila en los festivales que se preparaban. Y surge la idea de montar su primer ballet:

Como el trío que había formado la Kachouva con Alicia, Ricardo y otro chico, no tuvo mucho éxito... pues yo formé un Ballet Español. Con el dinero que cobraba de una chica a la que daba clases pagaba a mi pianista que era Manolita Ballesteros, que era una maravilla de mujer y de pianista. Empezamos Carmen Mota, Isabel Grande y Alicia (Ivars). Y los chicos eran Ricardo Barrios, Isidro López y Manolo Arrabal. Yo no tenía idea de nada; no teníamos idea de nada. Un periodista Hernández Peti, que conocía Juan, mi marido, y que conocía mucha gente, nos presentó al director de Fontoria, que estaba en los bajos del teatro Albéniz, y allí debutamos... Conseguimos el contrato y estuvimos quince días y nos prorrogaron otros diez. Y después nos salió un contrato para quince días en Tito's de Palma de Mallorca. Y prorrogando, prorrogando estuvimos cuatro meses (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Como expone Silvia Ivars, debuta con su ballet en la sala de fiestas Fontoria, en los bajos del cine Albéniz (ABC (Madrid), 22/04/1954, p. 30). (Imagen nº 403). De esta sala pasan a Tito's de Palma de Mallorca. En esta ocasión llevan como repertorio el intermedio de Pepita Giménez, unas alegrías, y unos Verdiales que *tuvieron muchísimo éxito, porque tal vez el público no estaba acostumbrado a verlos, estaba acostumbrado a ver Flamenco y esto era algo alegre, nuevo y bonito* (Alicia Ivars, comunicación personal. 16 de enero, 2010).

De la sala Tito's pasan a la Parrilla del Castellana Hilton (ABC (Madrid), 07/12/1954, p. 42) (ABC (Madrid), 25/01/1955, p. 4) (Imagen nº 404).

³⁸⁸ Se puede considerar un caso no usual el formar un ballet, grupo o compañía, sin una cierta experiencia anterior.

Del Castellana Hilton pasan a debutar en la sala de fiestas Pasapoga a sustituir al Ballet Triana:

Del Parilla Hilton nos salió el primer contrato en Pasapoga. Había estado allí el Ballet Triana que había tenido mucho éxito y habían venido para llevárselos al Lido de París, y entonces entrábamos nosotros. Tuvimos mucho éxito y de allí nos llevaron a Ginebra, al Maxim's, y de allí a los casinos de la Costa Azul (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Entre las actuaciones en la Costa del Sol, la realizada en la Gala inaugural del festival de cine de Cannes (abril de 1956) va a ser fundamental en el sucesivo desarrollo profesional, pues les abrió las puertas de Europa:

Fuimos una semana a la apertura del festival de cine de Cannes, en el casino. Y entonces en la gala de apertura tuvimos una crítica que nos abrió las puertas de Europa porque dijeron que en la gala de apertura del festival, el Ballet de Silvia Ivars consiguió un "óscar simbólico" porque el público se puso en pie y nos llenó el escenario de flores... ¡Fue una cosa! (Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Una vez expuestos los inicios del Ballet de Silvia Ivars, vamos a presentar una relación temporal de las actuaciones realizadas a lo largo de la trayectoria profesional del mismo con la finalidad de poder observar su desarrollo y continuidad. (Silvia Ivars, archivo personal).

TABLA 19. TRAYECTORIA PROFESIONAL DEL BALLETS SILVIA IVARS

Fecha inicio	Fecha final	Nº días	Sala/local	Ciudad	Nación
1953			Formación del ballet		
22/04/1954			Fontoria	Madrid	España
1954	1954		Tito's	Palma de Mallorca	España
01/01/55	02/55 (¿?)		Render vous parrilla, Castellana Hilton	Madrid	España
11/1955			Pasapoga	Madrid	España
16/12/55	25/01/56	40	Maxim's	Ginebra	Suiza
03/08/56	16/08/56	13	Casino Deauville	Deauville	Francia
01/07/56	31/07/56	30	Liseberg	Göteborg	Suecia
03/02/56	16/02/56	13	Palais de la Méditerranée	Niza	Francia
20/04/56	26/04/56	6	Casino Municipal	Cannes	Francia
27/04/56	03/05/56	6	Palais de la Méditerranée	Niza	Francia
24/05/56	30/05/56	6	Casino Municipal	Cannes	Francia
18/08/56	31/08/56	13	Palm Beach Casino	Cannes	Francia
18/04/56	19/04/56	1	La Mairie de Mónaco	Montecarlo	Mónaco
01/09/56	14/09/56	13	Café de París	Montecarlo	Mónaco

17/09/56	19/09/56	2	Palm Beach Casino	Cannes	Francia
21/09/56	10/10/56	19	Bobino	París	Francia
03/10/56			Radio-TV Francaise	París	Francia
07/10/56			Salle de la Chimie	París	Francia
10/10/56		9	Salle de la Chimie	París	Francia
12/10/56	17/10/56	5	Ancienne Belgique	Bruselas	Bélgica
19/10/56	24/10/56	5	Ancienne Belgique	Amberes	Bélgica
27/10/56	28/10/56	1	Kursaal	Ostende	Bélgica
30/10/56		1	Gala TV	Bruselas	Bélgica
09/11/56	15/11/56	6	Walhalla Theater	Wiesbaden	Alemania
24/12/56	06/01/57	13	Casino Municipal	Cannes	Francia
07/01/57	17/01/57	10	Palais de la Mediterranéa	Niza	Francia
25/01/57	31/01/57	6	Café de París	Montecarlo	Mónaco
		1	Gala TV	Montecarlo	Mónaco
01/02/57	16/02/57	15	Casino Municipal	Cannes	Francia
03/02/57	1	Asa TV	Cannes	Francia
30/04/57	30/05/57	30	Linnanmaki	Helsinki	Finlandia
01/06/57	30/06/57	29	Berns Salonger	Estocolmo	Suecia
01/07/57	31/07/57	30	Chat Noir	Oslo	Noruega
01/08/57	31/08/57	30	Liseberg	Göteborg	Suecia
05/09/57		1	TV Colonia	Colonia	Alemania
16/09/57	30/09/57	14	Palladium	Dusseldorf	Alemania
		1	Gala TV	Dusseldorf	Alemania
01/10/57	31/10/57	30	Astoria y Arizona	Bremen	Alemania
06/11/57	19/11/57	13	Casino Municipal	Campione	Italia
21/11/57	27/11/57	6	Casino	Charbonnieres les bains	Francia
01/12/57		1	Gala de la Policia	París	Francia
11/12/57		1	Radio-TV Francaise	París	Francia
29/11/57	18/12/57	19	Bobino	París	Francia
21/12/57		1	BBC TV	Londres	Inglaterra
24/12/57	30/12/57	6	Café de París	Montecarlo	Mónaco
31/12/57	13/01/58	13	Casino Municipal	Cannes	Francia
17/01/58	23/01/58	6	Palais de la Mediterranéa	Niza	Francia
24/01/58	30/01/58	6	Casino Municipal	San Remo	Italia
01/02/58		1	Piscina Panteraie	Montecatini	Italia
02/02/58	08/02/58	6	Universal Cinema	Génova	Italia
14/02/58	27/02/58	13	Casino Municipal	Cannes	Francia
06/04/58	30/05/58	54	Pasapoga	Madrid	España
02/06/58	30/06/58	28	El Cortijo	Barcelona	España
02/07/58	31/07/58	29	Tito's	Palma de Mallorca	España
01/08/58	15/08/58	14	Jack el Negro	Palma de Mallorca	España
16/08/58	31/08/58	15	Trébol	Palma de Mallorca	España
01/10/58	31/10/58	30	Pasapoga	Madrid	España
05/11/58		1	TV Hamburgo	Hamburgo	Alemania
08/11/58		1	TVE Madrid	Madrid	España
15/11/58		1	TVE Madrid	Madrid	España
21/11/58	04/12/58	13	Teatre Cirque Royal	Bruselas	Bélgica
06/12/58	11/12/58	5	Ancienne Belgique	Gand	Bélgica
12/12/58	18/12/58	6	Liege Palace	Liege	Bélgica
19/12/58		1	Gala	Bruselas	Bélgica
20/12/58	25/12/58	5	Ancienne Belgique	Anvers	Bélgica

27/12/58	31/12/58	4	Ancienne Belgique	Bruselas	Bélgica
31/12/58		1	TV Bélgica	Bruselas	Bélgica
03/01/59	08/01/59	5	Ancienne Belgique	Gand	Bélgica
09/01/59		1	Gala	Gand	Bélgica
17/01/59	18/01/59	1	Galas Kuraal	Ostende	Bélgica
23/01/59		1	TV Bélgica	Bruselas	Bélgica
24/01/59		1	Gala automóvil	Bruselas	Bélgica
24/01/59	28/01/59	4	Ancienne Belgique	Gand	Bélgica
04/02/59		1	BBC TV	Londres	Inglaterra
02/02/59	28/02/59	26	Savoy Hotel	Londres	Inglaterra
06/03/59	11/03/59	5	Casino Municipal	Cannes	Francia
12/03/59	18/03/59	6	Palais de la Mediterranéa	Niza	Francia
14/03/59		1	Gala	Cannes	Francia
20/03/59	26/03/59	6	Café de París	Montecarlo	Mónaco
28/03/59	02/04/59	5	Casino Municipal	Cannes	Francia
03/04/59	19/04/59	16	Casino Municipal	Cannes	Francia
24/04/59	26/04/59	2	Casino Municipal	San Remo	Italia
28/04/59	30/04/59	2	Casino Municipal	Cannes	Francia
27/04/59	30/04/59	3	Película "Les trois chutes"	Niza	Francia
30/04/59		1	Gala "Eurosac"	Niza	Francia
01/05/59		1	Gran Gala	Montecarlo	Mónaco
09/05/59		1	Gala Dubonet	Petersberg	Alemania
30/05/59		1	TVE Madrid	Madrid	España
02/06/59	27/06/59	25	El Cortijo	Barcelona	España
09/06/59		1	Gala El Cortijo	Barcelona	España
01/07/59	31/08/59	61	Berns Salonger	Estocolmo	Suecia
05/09/59	30/09/59	25	Bristol Cabaret	Rotterdam	Holanda
01/10/59	28/10/59	27	Astoria Theater	Bremen	Alemania
24/01/60		1	TVE Madrid	Madrid	España
01/02/60	29/02/60	28	Tabarís	Lausanne	Suiza
03/03/60	30/04/60	58	Valencia	Copenhague	Dinamarca
12/03/60		1	TV Danesa	Copenhague	Dinamarca
04/05/60	31/05/60	27	Casino Municipal	Cannes	Francia
04/06/60	16/06/60	12	Maxim's	Jean les Pins	Francia
08/06/60		1	Gala Hotel Negresco	Niza	Francia
01/07/60	31/08/60	61	Tito's	Palma de Mallorca	España
02/09/60	29/09/60	27	Emporium	Barcelona	España
01/10/60	31/10/60	30	Chez Maxim's	Ginebra	Suiza
03/11/60	07/11/60	4	Bobino	París	Francia
09/11/60		1	TV Francese	París	Francia
10/11/60	14/11/60	4	Bobino	París	Francia
13/11/60		1	Gala de la Peluquería	París	Francia
10/12/60		1	TV Philips	Bilbao	España
26/12/60	30/12/60	4	Berns Salonger	Estocolmo	Suecia
01/01/61	31/01/61	30	Berns Salonger	Estocolmo	Suecia
02/02/61	29/03/61	55	Valencia	Copenhague	Dinamarca
01/04/61	28/04/61	27	Valencia	Copenhague	Dinamarca
15/04/61		1	TV Danesa	Copenhague	Dinamarca
02/05/61	31/05/61	29	Cabaret Bristol	Rotterdam	Holanda
02/06/61	05/06/61	3	TV Hamburgo	Hamburgo	Alemania
26/06/61	26/07/61	30	Florida Pak	Madrid	España
18/06/61		1	TVE Gran Parada	Madrid	España

08/07/61		1	TVE Serenata	Madrid	España
31/07/61	26/08/61	26	Savoy Hotel	Londres	Inglaterra
02/02/62	03/04/62	60	Casino Municipal	Cannes	Francia
04/04/62	05/04/62	1	TV Amberes	Amberes	Bélgica
06/04/62	25/04/62	19	Casino Municipal	Cannes	Francia
02/05/62	27/06/62	56	Adlon Restaurante	Helsinki	Finlandia
01/07/62	30/09/62	91	Valencia	Copenhague	Dinamarca
21/09/62		1	TV Copenhague	Copenhague	Dinamarca
03/11/62		1	TVE Gran Parada	Madrid	España
01/02/63	30/04/63	88	Casino Municipal	Cannes	Francia
03/05/63	12/05/63	9	Casino	Campione	Italia
14/05/63		1	TVE Antoñita Moreno	Madrid	España
04/06/63		1	TVE Antoñita Moreno	Madrid	España
07/06/63	26/06/63	19	Pavillon	Madrid	España
12/06/63		1	Galas en Pavillon	Madrid	España
30/06/63	29/07/63	29	El Burro	Benidorm	España
01/08/63	31/08/63	30	Tito's	Palma de Mallorca	España
05/10/63	24/10/63	19	Emporium	Barcelona	España
13/12/63	25/12/63	12	Ancienne Belgique	Bruselas	Bélgica
24/12/63		1	Gala	Amberes	Bélgica
26/12/63		1	Gala de la Charité	Bruselas	Bélgica
29/12/63		1	TV de la Louviere	Bruselas	Bélgica
31/12/63		1	Gala	Amberes	Bélgica
31/12/63		1	gala	Bruselas	Bélgica
13/02/64	26/02/64	13	Castellana Hilton	Madrid	España
01/03/64	31/03/64	30	Casino Municipal	Cannes	Francia
		0	Gala Brunell	Cannes	Francia
27/04/64	18/05/64	21	Castellana Hilton	Madrid	España
09/05/64		1	TVE Gran Parada	Madrid	España
23/05/64	29/05/64	6	TV Dusseldorf	Dusseldorf	Alemania
30/06/64	29/07/64	29	El Burro	Benidorm	España
01/08/64	30/09/64	60	Tito's	Palma de Mallorca	España
05/10/64	31/12/64	87	Valencia	Copenhague	Dinamarca
27/12/64		6	TV Copenhague	Copenhague	Dinamarca
30/01/65	15/03/65	44	Casino Municipal	Cannes	Francia
24/03/65	27/03/65	3	galas	Castellón	España
18/04/65	17/05/65	29	Micheleta	Madrid	España
01/06/65	30/09/65	121	Tito's	Palma de Mallorca	España
01/11/65	31/12/65	60	Valencia	Copenhague	Dinamarca
12/01/66	12/03/66	59	Altavista	Las Palmas	España
20/07/66	18/09/66	60	Florida Pak	Madrid	España
23/12/66	08/01/67	16	Casino Municipal	Cannes	Francia
20/02/67	19/03/67	27	Pasapoga	Madrid	España
26/03/67	16/04/67	21	Castellana Hilton	Madrid	España
04/05/67	03/07/67	60	Teatro Avenida	Buenos aires	R. Argentina
01/08/67	31/08/67	30	Tito's	Palma de Mallorca	España
04/09/67	16/09/67	12	Florida Pak	Madrid	España
03/10/67	07/01/68	96	Teatro Eslava	Madrid	España
12/01/68	03/03/68	51	Teatro Victoria	Barcelona	España
18/03/68	20/03/68	2	Hostal de la Llum	Castellón	España
25/05/68	27/09/68	125	El Cortijo	Lloret de Mar	España
04/10/68	03/01/69	91	Altavista	Las Palmas	España
31/01/69	27/02/69	27	Sporting Club	Montecarlo	Mónaco
21/03/69	02/04/69	12	El Madrigal	Benalmádena	España

06/04/69	26/05/69	50	Pasapoga	Madrid	España
01/06/69	30/07/69	59	Tito's	Palma de Mallorca	España
10/10/69	14/11/69	35	Pasapoga	Madrid	España
21/11/69	21/12/69	30	Sporting Club	Montecarlo	Mónaco
24/12/69	01/01/70	8	Casino Municipal	Cannes	Francia
16/01/70	10/02/70	25	El Madrigal	Benalmádena	España
19/02/70	18/04/70	58	Neraida	Atenas	Grecia
03/05/70		1	Gala Hotel Meliá	Madrid	España
01/05/70	08/06/70	38	Micheleta	Madrid	España
01/07/70	31/07/70	30	El Alcazar	Benidorm	España
16/08/70	19/09/70	34	Las Vegas	San Feliu de Guixols	España
29/10/79	01/10/70	1	Galas Hotel Meliá	Madrid	España
13/11/70	05/12/70	22	Manila Hilton	Manila	Filipinas
07/12/70	06/01/71	30	Hong Kong Hilton	Hong Kong	Hong Kong
09/01/71	15/01/71	6	Bangkok Hilton	Bangkok	Thailandia
23/01/71	17/03/71	53	El Madrigal	Benalmádena	España
19/03/71	04/04/71	16	Pasapoga	Madrid	España
06/04/71		1	Gala Garden Club	Madrid	España
22/04/71	03/06/71	42	Neraida	Atenas	Grecia
25/06/71	24/07/71	29	Florida Park	Madrid	España
01/08/71	30/09/71	60	Tito's	Palma de Mallorca	España
03/11/71	29/11/71	26	Manila Hilton	Manila	Filipinas
		1	Gran Gala	Manila	Filipinas
01/12/71	08/01/72	38	Hong Kong Hilton	Hong Kong	Hong Kong
09/01/72	24/01/72	15	Rama Hotel	Bangkok	Thailandia
28/01/72		1	Galas Hotel Meliá	Madrid	España
15/03/72	29/05/72	75	Isla Blanca	Ibiza	España
31/05/72	31/08/72	92	Tito's	Palma de Mallorca	España
05/09/72	30/11/72	86	El Madrigal	Benalmádena	España
07/12/72	31/01/73	55	Altavista	Las Palmas	España
12/02/73	11/03/73	27	Hong Kong Hilton	Hong Kong	Hong Kong
12/04/73		1	Galas Hotel Meliá	Madrid	España
24/04/73	30/09/73	159	Isla Blanca	Ibiza	España
03/10/73	30/11/73	58	Tito's	Palma de Mallorca	España
07/02/74	30/04/74	82	Tamadaba	Maspalomas	España
08/05/74	15/10/74	160	Isla Blanca	Ibiza	España
30/11/74	31/12/74	31	Hong Kong Hilton	Hong Kong	China
01/03/75	31/03/75				
		8		Lenningrado	Rusia
		3		Vilnius	Lituania
		4		Minsk	Bielorrusia
		3		Bakú	Azerbaiyan
		4		Tbilisi	Georgia
		2		Moscú	Rusia
05/04/75		1	Gala Hotel Meliá	Madrid	España
21/04/75		1	Galas Hotel Pace	Madrid	España
27/04/75		1	Gala Hotel Palace	Madrid	España
10/05/75	28/05/75	18	Micheleta	Madrid	España
01/06/75	30/09/75	121	Tito's	Palma de Mallorca	España
03/10/75	28/02/76	148	Altavista	Las Palmas	España
03/03/76	01/04/76	29	El Jardín de Vigo	Vigo	España
09/04/76	13/04/76	4	2 Galas IBM Alemana	Madrid	España
18/04/76		1	Gala	Torrejón de Ardoz	España
03/05/76		1	Gala Caja de Ahorros	Cartagena	España

05/05/76		1	Gala Caja de Ahorros	Alicante	España
02/06/76	11/09/76	101	El Madrigal	Benalmádena	España
24/09/76	13/10/76	19	Kuala Lumpur Hilton	Kuala Lumpur	Malasia
15/10/76	30/11/76	46	Hong Kong Hilton	Hong Kong	Hong Kong
01/01/77	27/02/77	57	Moulin Rouge	Florenia	Italia
26/03/77	20/05/77	55	La Gruta	Gran Canaria	España
20/04/77			Gala Gran hotel Tamarindo	Gran Canaria	España
31/05/77	28/10/77	150	El Madrigal	Benalmádena	España
01/11/77	20/02/78	111	Benidorm Palace	Benidorm	España
15/03/78	30/04/78				
		4		Moscú	Rusia
		3		Kaunas	Lituania
		3		Vilnius	Lituania
		4		Riga	Letonia
		6		Kiev	Ucrania
		2		Odessa	Ucrania
		1		Moscú	Rusia
		1		Usti nad Labem	Checoslovaquia
		1		Zdár nad Sázavou	Checoslovaquia
		1		Karviná	Checoslovaquia
		1		Kosice	Checoslovaquia
		1		Praga	Checoslovaquia
		1		Chlum u Treboné	Checoslovaquia
		1		Velke Mezirici	Checoslovaquia
		1		Cheb	Checoslovaquia
01/07/78	31/10/78	122	El Madrigal	Benalmádena	España
01/12/78	08/04/79	128	El Lago	Puerto de la Cruz	España
05/05/79	25/10/79	173	Satanca	Ibiza	España
26/11/79		1	TVE "La Danza"	Madrid	España
06/12/79	31/03/80	116	El Madrigal	Benalmádena	España
24/04/80		1	Gala IBM Holanda	Torremolinos	España
25/04/80		1	Gala IBM Holanda	Torremolinos	España
11/05/80		1	Gala Ayuntamiento	Almazora (Castellón)	España
16/05/80		1	Gala IBM España	Copenhague	Dinamarca
31/05/80	15/10/80	137	Casino	Ibiza	España
06/12/80	25/01/81	50	Club D'Orient	Damasco	Siria
07/03/81	24/03/81				
		2		Agen	Francia
		1		Marmande	Francia
		1		Auch	Francia
		1		Mirandes	Francia
		1		Bagneres de Bigorre	Francia
		1		Sariat	Francia
		4		Villeneuve sur Lot	Francia
		1		Tonneis	Francia
		1		Casseneuil	Francia
		2		Fumel	Francia
		1		Eymet	Francia
		1		Nerac	Francia
		1		La Reole	Francia
25/04/81	13/03/82	322	Es Fogueró	Palma de Mallorca	España
01/04/82	15/05/82	44	Hotel Sheraton	Damasco	Siria
22/05/82	19/10/82	150	Casino	Ibiza	España

31/12/82	20/02/83	51	Hotel Sheraton	Damasco	Siria
01/04/83	11/06/83	71	Mena House Hotel	El Cairo	Egipto
01/11/83	26/12/83	55	Hotel Sheraton	Abu Dhabi	EAU
31/12/83	15/02/84	46	Hotel Sheraton	Damasco	Siria
07/03/84	27/03/84	20	Gran Casino	Montecarlo	Mónaco
01/04/84	20/05/84	49	El Lago	Puerto de la Cruz	España
01/06/84	30/09/84	121	"Galas"	Salou	España
16/10/84	02/01/85	78	Florida Park	Madrid	España
10/01/85	04/11/85	298	El Lago	Puerto de la Cruz	España
14/11/85	11/01/86	58	Florida Park	Madrid	España
26/05/86	20/09/86	117	Florida Park	Madrid	España
20/01/87	11/04/87	81	Florida Park	Madrid	España
14/04/87	12/09/87	151	Florida Park	Madrid	España
01/11/87	31/10/88	365	El Lago	Puerto de la Cruz	España
01/11/88	30/04/89	180	El Lago (prorroga)	Puerto de la Cruz	España
01/06/89	31/05/90	364	Hotel San Juan	San Juan	Puerto Rico
01/06/90	31/05/91	364	Hotel San Juan	San Juan	Puerto Rico
01/06/91	31/05/92	365	Hotel San Juan	San Juan	Puerto Rico
01/06/92	14/03/93	286	Hotel San Juan	San Juan	Puerto Rico
15/03/93	30/05/93	76	Hotel San Juan	San Juan	Puerto Rico
2º Ballet					
01/08/89	14/09/90	409	El Lago	Puerto de la Cruz	España
01/09/90		1	Gala Ayuntamiento	Tarancón	España
03/12/90		1	TVE Entre Amigos	Madrid	España
08/01/91	05/01/92	362	Florida Park	Madrid	España
01/04/92	24/05/92	53	Barco Silja Line- Atlantis	Estocolmo	Suecia
20/07/92	23/07/92	3	Hirosaki City Hotel	Hirosaki	Japón
24/07/92	11/08/92	18	Taikoen Banquet Hall	Osaka	Japón
16/01/93	28/02/93	43	William's Club	Milán	Italia
3º Ballet					
01/04/92	24/05/92	53	Barco Silja Line- Serenade. 3º Ballet	Helsinki	Finlandia

Fuente: Elaboración propia

En esta tabla se refleja cómo a partir de 1989 forma un segundo ballet que actúa de forma paralela al primero, y en 1992 tiene a su cargo un tercer ballet. En 1993 termina la trayectoria profesional del Ballet de Silvia Ivars.

Como se puede observar a través del análisis de la trayectoria del ballet de Silvia Ivars, la continuidad laboral queda patente: la Danza Española era un oficio del que se podía vivir y que, entre ensayos y actuaciones, requería una dedicación exclusiva. Así lo testimonia Alicia Ivars:

Yo me retiré con 45 años, pues el último contrato que hice en mi vida, como bailarina, eh, por el año 80, fue el primer contrato de mi vida que tuve día de descanso. Ya por el año 80, ya funcionaba la democracia y empezaban los artistas a reclamar el día de descanso y todas las movidas. Pues fue el primer contrato en mi vida que tuve día de

descanso. Después de ése me retiré (Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

3. 3. 3. Elementos del ballet

3. 3. 3. 1. *Ámbito geográfico. Espacios escénicos. Tipos de espectáculos.*

A través del análisis de la trayectoria profesional del Ballet de Silvia Ivars, se puede observar que trabajó tanto en el ámbito nacional como en el extranjero. En España ha actuado en: Madrid, Barcelona, Palma de Mallorca, Bilbao, Benidorm, Vigo, Gran Canaria, Benalmádena, Tenerife, Ibiza, Salou, San Juan, Tarancón. En el extranjero en: Suiza, Francia, Mónaco, Bélgica, Alemania, Italia, Finlandia, Noruega, Suecia, Inglaterra, Holanda, Dinamarca, Filipinas, China, Rusia, Lituania, Bielorrusia, Azerbaiyán, Georgia, Letonia, Ucrania, Checoslovaquia, Siria, Emiratos Árabes, Japón, Puerto Rico.³⁸⁹

Si bien actuó en una gran variedad de espacios escénicos teatros (como por ejemplo en el teatro Eslava de Madrid con Nati Mistral (ABC (Madrid), 29/09/1967, p. 4) (Imagen nº 405), o el de Leningrado con un aforo de cuatro mil personas), restaurantes, tv, etc., son las salas de fiestas (casinos, music-hall y hoteles) las que han supuesto su principal fuente laboral tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Respecto a la categoría de los espacios escénicos en los que actuaba el Ballet de Silvia Ivars, recordemos lo que testimoniaba Juan Mata:

Yo con Silvia, ella ha hecho teatro también, pero yo no he tenido la virtud de hacer teatros con ella. Pero yo he bailado en hoteles, hemos hecho cadenas de hoteles como los Hilton, hemos hecho salas de fiestas muy importantes como era Tito's, como era Florida Park, como era, bueno, salas muy importantes, casinos como el de Montecarlo... Ha hecho plazas muy importantes, espacios que nó por no ser teatros eran menos importantes. (Juan Mata, comunicación personal. 1 de marzo, 2014)

Los espectáculos en los que se integraba el Ballet de Silvia Ivars, han sido generalmente de tipo de Variedades. Por este motivo han coincidido con artistas

³⁸⁹ Véase algunos ejemplos de programas en las imágenes desde la nº 406 hasta la nº 426

internacionales como Gilbert Becaud, Jacques Brel, Georges Brassens, Amalia Rodríguez, Charles Trenet, Juliette Greco o Sacha Distel, entre otros.

3.3.3.2. Condiciones Laborales. Tipos de contratos

Dentro de las condiciones laborales, como se ha expuesto en el capítulo correspondiente, hacemos referencia a las condiciones económicas, las condiciones relacionadas con los espacios escénicos, dinámica interna del ballet y las relacionadas con la empresa contratante.

El trabajo en las salas de fiesta suponía una cierta seguridad laboral en el terreno económico, dado que solían ser contratos de larga duración de hasta 365 días como se refleja en su trayectoria profesional.

Si bien, generalmente, trabajar en el extranjero suponía una fuente de ingresos, en ciertas circunstancias ocasionaba una pérdida económica. Así por ejemplo Silvia nos argumenta sobre sus contratos realizados en Rusia:

Las dos veces que fui a Rusia, en el 75 y en el 78, perdí dinero, pero no me importa porque trabajé en grandes teatros, que había sido mi ilusión. ¡Y qué éxito, se venía el teatro abajo! Pero es que nos pagaban la mitad en rublos y la otra mitad en dólares. Y claro ¡nos sobraban rublos!. Y además tenía que pagar la mitad de los billetes de viaje, además de ampliar el ballet... Bueno, pero no me arrepiento (Silvia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

Trabajaban en la mismas condiciones de la época, generalmente sin día de descanso. La variedad de contratos determinaban el número de pases, la duración de los mismos, horarios, etc. Las cotizaciones de la seguridad social estaban a cargo de las empresas.

En el aspecto económico, hay que reseñar que en concreto en el Ballet de Silvia Ivars, dado el carácter grupal que tenía, todos cobraban lo mismo:

Mi hermana instauró la “democracia” en cuanto al tema material, ganábamos todos lo mismo, incluido ella, y una parte que se reservaba para vestuario. (Alicia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011)

3. 3. 3. 3. Formato. Estructura del ballet. Bailarines

El Ballet Español de Silvia Ivars se incluye en la tipología de ballet de pequeño formato, salvo algunas excepciones en las que tuvo que ampliarlo.

La estructura del ballet respondía a un ballet tipo “coral”, es decir, no existía una figura central, el cuerpo de baile forma un todo en la interpretación artística, si bien cada uno de los integrantes, de forma puntual, tenían sus propios intervenciones individuales. Silvia Ivars era la directora, era quien coreografiaba e imprimía una determinada estética al Ballet.

En una primera época estaba formado por Silvia Ivars (como directora del ballet), seis bailarines (tres parejas) y guitarrista. Con ellos iba el director de orquesta, Juan Ignacio Villota (marido de Silvia Ivars) hasta que se empezó a bailar con música grabada, según en qué salas, a finales de la década de los sesenta o en la de los setenta. Con el Ballet de Silvia han trabajado la pianista Manolita Ballesteros, guitarristas como Alfonso García, y entre los cantaores Curro Valdepeñas.

La estructura del ballet y el número tan reducido de bailarines, incide en el desarrollo del trabajo en cuanto a que todos y cada uno de ellos tienen mucha importancia.

Se baila mucho durante el espectáculo, todos tenían que bailar mucho, por lo que se requiere una preparación tanto en relación a la técnica como a la resistencia (Silvia Ivars, comunicación personal. 16 de enero, 2010).

El primer ballet que forma Silvia Ivars estaba compuesto por los bailarines: Carmen Mota, Isabel Grande y Alicia Ivars, Ricardo Barrios, Isidro López y Manolo Arrabal (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Tras este primer ballet, a lo largo de la trayectoria del ballet de Silvia Ivars, van trabajando en el mismo un gran número de bailarines en diferentes temporadas: Alicia Ivars, Carmen Mota, Isabel Grande, Amparo Navas, Mari Carmen, Pilar Panea, Luisa Aranda, Ángela del Moral, Violeta Velasco, Laura López, Carmen Lucena, Ana González, Ana Alvajar, Lidia Sanclemente, Pilar Sanclemente, Linda

Castejón, Violeta Ruiz, Raquel Ruiz, Ángeles Algar, entre otras bailarinas; Ricardo Barrios, Jaime Julián, Isidro López, Manolo Arrabal, Manolo Segura, Emilio Fernández, Antonio de la Vega, Bienvenido García, Juan Mata, Miguel Prada, Eduardo Ticio, Víctor Stache, Víctor Alonso, Juan Rebelle, Manuel Segovia, Curro Carmona, etc.

Muchos de estos bailarines formaron sus propios ballets, así por ejemplo; Carmen Mota, Miguel Prada, Juan Rebelle, Manolo Arrabal y Emilio Fernández (que montaron el ballet español Los Goyescos) etc. Otros bailarines como Juan Mata y Ana González fueron primeros bailarines del Ballet Nacional de España.

Cabe realizar una mención especial a Alicia Ivars, hermana de Silvia Ivars, dado su protagonismo en el desarrollo del mismo. Así lo expresa Silvia:

Para mí mi hermana ha sido otra yo. Ha supuesto todo. (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Alicia forma parte del ballet de Silvia desde el inicio del mismo. Deja de bailar cuando se casa durante tres años desde 1962 hasta 1965, año en que vuelve a bailar incorporándose en principio a la compañía de Antonio el bailarín en su primer viaje a Moscú en el año 1966. A finales del 66 regresa al Ballet de su hermana en el que está hasta que se retira en 1980.

3. 3. 3. 4. Repertorio: análisis coreográfico. Características estilísticas y estéticas

3. 3. 3. 4. 1. Repertorio

En su repertorio llevaba, folclore, escuela bolera, flamenco y clásico español, estilo que predomina y marca la línea y estética de su ballet.

Nosotros hacíamos poco flamenco, la verdad. Hacíamos una parte de clásico español, que podía ser cualquiera; hacíamos un número regional, luego algo de flamenco, y luego nuestro fuerte era que terminábamos siempre con un número de zapatilla, siempre, cosa que no hacía ningún ballet. El fuerte, es que claro, la zapatilla o la bailas medianamente bien o no la bailas, es que...(Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010)

Nosotros es que llevábamos flamenco solo para dar una pincelada. No somos flamencos, Nosotras llevábamos sobre todo clásico español, no solo flamenco. y ese fue nuestro éxito (Silvia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011).

En cuanto al proceso de la composición coreográfica y su autoría Silvia expone:

Nos daban clase profesores, como Pedro Azorín por ejemplo, y luego yo montaba con la música y con los pasos que nos habían enseñado lo que me inspiraba la música. Las coreografía siempre era mía. Menos una que fue el malambo porque fuimos a Argentina con Nati Mistral y como me dijo que íbamos a venir a Madrid al teatro Eslava y que quería poner un cuadro argentino, pues nos lo montaron; y un espectáculo especial de flamenco que nos montó Fernando Romero (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Como expone Silvia, su inspiración para la creación coreográfica era la música.

Con respecto al repertorio de folclore, Silvia Ivars apunta:

Llevábamos una pincelada de flamenco, otra de folclore, aprendido en el sitio de origen. El primer número que monté fueron las danzas Suletinas, y luego un Ariñari, Espatadantza ariñari-fandango, que me lo enseñaron en San Sebastián. Después dije, voy a montar un número de Cáceres, de Montehermoso, y nos fuimos a Cáceres a aprenderlo, y allí me hicieron hasta los trajes que tardaron cinco meses en hacerlos. Y entonces además se montó “EL pollo”, “Las Isabeles” y “La guerra del moro”. Después de eso, como trabajamos tanto en Mallorca, pues con una chica de Coros y Danzas, allí aprendimos El Parado, la Mateixa, Las seguidillas, y también, lo mismo, auténtico. (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Silvia Ivars configura su repertorio en base a los distintos estilos o formas de la Danza Española: el clásico español, el folclore, la escuela bolera y el flamenco. Por este motivo vamos a presentar una relación del mismo clasificándolo en base a dichas formas. La fecha de la creación coreográfica se incluye entre paréntesis.

TABLA 20. REPERTORIO DEL BALLETO ESPAÑOL DE SILVIA IVARS

Clásico Español	Folclore	Escuela Bolera	Flamenco
<i>Intermedio de Pepita Jiménez</i> , de I. Albéniz. (1954)	Suite Vasca (antes de 1958): - Danzas Suletinas. Con su momento más típico: el Godalet dantza u Ontzi Dantza - Reverencia, Espatadantza - Ariñarín - Fandango	Malagueñas y verdiales, 1953	Alegrías
<i>El Polo</i> de Bretón (1963)	Suite Montehermoseña, 1959	Suite Goyesca (1956) formada por: - Panaderos de la Flamenca - Seguidillas del Barberillo de	Mirabrá

		Lavapiés, de F. Asenjo Barbieri. - El bolero de la Cachucha con una mayor elaboración técnica. (se añade)	
<i>Triana</i> , de I. Albéniz (1964)	Jota aragonesa: España de Chabrier (1960)	Suite en Blanco (1962): - Dos Boleros de <i>La Boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez (para 6 y para 4 bailarines respectivamente, con mayor elaboración técnica el segundo) - El intermedio de <i>La Boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez (con zapato chapín)	Peteneras
2º tiempo del <i>Concierto de Aranjuez</i> , de J. Rodrigo (1968)	Suite Mallorquina (1968): - Parado de Valldemosa - Mateixa des Figuerat - Ses Candelari (seguidillas)	Suite Madrileña (1966/67): - Bolero de <i>La Calesera</i> , de F. Alonso - Seguidillas de <i>El Chaleco Blanco</i> , de F. Chueca	La Caña
<i>La Torre del Oro</i> , de G. Giménez (1970)	Jota <i>La Dolores</i> , de T. Bretón (1984)	Suite de <i>Pan y Toros</i> , de Barbieri (1966/67): - El Religioso (sustituye al Fandango del Candil) - Pasacalle - Seguidillas - Fandango del Candil (se cambiará por El Religioso)	Especial Espectáculo Flamenco Coreografiado por Fernando Romero: - Soleá por bulerías - Alegrías, - Tangos - Tanguillos - Taranto
<i>Las Torres Bermejas</i> , de Albéniz (1970)	Suite Argentina - Malambo, de A. Yupanqui y coreografía de Norberto Guichandu. - Zamba, de A. Yupanqui y coreografía de Norberto Guichandu	Bolero de la Cachucha	
<i>El Albaicín</i> , de I. Albéniz (1970)			
El niño judío, de P. Luna (1980)			
<i>Fantasía</i> de Manolo Sanlúcar (1980)			
Suite de <i>Carmen</i> , de Bizet			
<i>Orgía</i> , de J. Turina			
<i>La Alborada del Gracioso</i> , de M. Ravel			
<i>La Revoltosa</i> , de R. Chapí			

Fuente: Elaboración propia

Además del repertorio de Danza Española, monta un malambo y unas “boleadoras” por petición expresa de Nati Mistral para presentarlo en su espectáculo. Estas coreografías las aprende en Argentina con el “Zúcaro”, pero es Norberto

Lichandú³⁹⁰, ya en España, quien se las “arregla” para darles más espectacularidad (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010) (ABC (Madrid) - 29/09/1967, p. 4).

3. 3. 3. 4. 2. Planteamiento coreográfico y del espectáculo

Silvia Ivars planteaba el programa de Danza Española sobre la premisa de espectáculo tipo “suite” con el fin de ofrecer una imagen que abarcara la variedad y riqueza de la Danza Española, la elegancia y el contraste. Como se ha expuesto anteriormente, en las salas de fiestas la Danza Española estaba integrada en un espectáculo de variedades y por consiguiente, el público era muy variado y con diferentes intereses, por lo que el programa y la interpretación del ballet español tenía que “capturar” el interés del mismo.

Con respecto a la consideración del contraste en la presentación del programa, Silvia Ivars apunta la importancia del mismo para atraer la atención del público y tenerlo preparado para la parte final de zapatilla.

Después de un malambo que era una troya, ponía la coreografía del Concierto de Aranjuez, que era ¡tan bonito!; Alicia con mantilla y bata de gasa blancas y con Jaime, bailando una especie de historia de amor... tan elegante... que era un exitazo. Y después de eso venía la Suite en Blanco o la Suite Madrileña, pues ya estaba el público estupendo, “caliente”, como digo yo (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

En muchas ocasiones la empresa obligaba a Silvia a poner en contrato ciertos números como es el caso de “La Suite en Blanco” para tener la certeza de que no lo iba a cambiar dado su éxito, y que constituía una de sus “piezas emblemáticas” como afirma el bailarín Juan Mata (comunicación personal 1 de marzo, 2014). Cabe recordar y apuntar que la “Suite en Blanco” era un baile de zapatilla, de escuela bolera, clave del éxito tanto a nivel nacional como internacional, como apuntan Silvia y Alicia Ivars:

³⁹⁰ Alicia Ivars había coincidido con Norberto Lichandú en el Ballet de Antonio “el bailarín”. (Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Nuestro éxito en el extranjero era “la zapatilla”, los bailes de zapatilla... En las coplas, tanto de las malagueñas como del bolero, había que darle mucha dificultad. A nosotros nos aplaudían mucho al final de las coplas. Yo me acuerdo que la gente en Cannes veía a Emilio que ¡te pegaba unos entrechasis! y como la gente entendía en Francia y yo hacía fouettes y terminaba con deboules, pues te daban una ovación... Eso era lo que le gustó a Raymundo de Larraín de nuestro ballet³⁹¹ (Alicia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011).

El planteamiento coreográfico inicial de Silvia con respecto al trabajo de grupo, de base, se caracterizaba por la realización de la misma coreografía por parte del conjunto, primando la unidad de estilo y la igualdad. Influenciada por Bejart, evoluciona a un tratamiento en el que da importancia a diferentes grupos dentro de la totalidad, la simultaneidad de variaciones coreográficas.

Y dije me voy a ver a Bejart, y me puse los videos de Maurice Bejart y vi que no hacían todos lo mismo. Es que Bejart, ¡qué maravilla! Y dije, pues yo lo mismo. Todos iguales no, ya estoy harta de todos iguales. Y entonces cambié la manera de coreografiar. Y monté Carmen de Bizet, Orgía de Turina y La Alborada del gracioso de Ravel (Silvia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011).

Respecto al tratamiento coreográfico, contextualizado en los años cincuenta y sesenta, Emilio Fernández³⁹² apunta:

Yo salí del ballet de Antonio admirándole como una joya; admiraba a Antonio como artista, tenía un magnetismo que te ponía los pelos de punta, y como coreografía también era muy bonita, con mucha idea coreográfica, pero el caso es que entré con Silvia (Ivars) porque me gustó mucho cómo coreografiaba Silvia, me encantaba cuando vi cómo se movía. Incluso le di más, fijate, le di más valor a la coreografía de Silvia que a la de Antonio que era muy bonita y él maravilloso, pero había más profundidad en las coreografías de Silvia. Pero entré en un grupo tan pequeño como era el de Silvia y me dejó embelesado, de verdad, me encantó (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

3. 3. 3. 4. 3. Música

Como se puede observar a través del análisis del repertorio, la música utilizada responde a dos grandes grupos:

³⁹¹ Cuando vió el ballet le gustó muchísimo el baile goyesco, por lo que cuando montó una producción en París, La Cenicienta, integró un cuadro español inspirado en los trajes de Goya. (Alicia Ivars).

³⁹² Como se tratará posteriormente, Emilio Fernández, tras ser integrante del Ballet de Silvia Ivars durante cuatro años, formó el Ballet Español Los Goyescos, en el año 1965, junto a Manolo Arrabal, también entonces bailarín del ballet de Silvia.

- Música popular. Utilizada en algunas coreografías de folclore, de escuela bolera y flamenco.
- La música Clásica Española: G. Giménez, Bretón, Barbieri, Albéniz, Granados, Turina, Luna, Guridi, J. Rodrigo, Chapí.

Además de estos dos grandes grupos también coreografía música de otros compositores como Chabrier, Bizet y M. Ravel; así como de compositores flamencos como Manolo Sanlúcar.

Para el flamenco, generalmente se acompañaba de la guitarra.

En el caso de Silvia Ivars, dado que iba con ellos su marido como director de orquesta, la compenetración con la misma era más efectiva.

Había orquestas muy buenas y orquestas no tan buenas, y claro la música española era muy difícil. Pero con Silvia, como llevábamos a su marido como director de orquesta, pues se notaba (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

3. 3. 3. 4. Estética. Referente el Ballet de Pilar López

La estética del ballet de Silvia Ivars está basada en la confluencia de varios factores, fundamentalmente: el repertorio, el tratamiento coreográfico y el vestuario. Si bien, como ella misma testimonia, su referente es el Ballet español de Pilar López (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010), su visión coreográfica personal la diferenció tanto de aquel como de los ballets españoles coetáneos. En cuanto a las actitudes, posiciones corporales y gestos, resulta interesante como de forma intuitiva se fijaba en figuritas de porcelana del siglo XIX, como se ha comentado anteriormente.

3. 3. 3. 5. Vestuario

En la imagen estética del Ballet de Silvia Ivars, tiene mucha relevancia, además del estilo coreográfico, el vestuario, que supone un elemento muy importante a considerar.

Como se expuso en el apartado referente a las salas de fiestas, en cuanto al vestuario utilizado en los espectáculos, dada la cercanía del público, debía prestársele mucha atención. Suponía uno de los aspectos denotativos de la calidad del ballet. En el caso del Ballet de Silvia Ivars el vestuario era muy cuidado. “Yo invertía muchísimo en vestuario”. (Silvia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011), corroborándolo Alicia Ivars:

Es que los trajes por ejemplo de la Suite en blanco, se han repetido dos o tres veces ¿por qué?, porque el traje se veía ya viejo y lo que decía Silvia “Estamos en una sala de fiestas, no estamos en un teatro”. Estamos a tres metros. La puesta en escena en una sala de fiestas tenía que ser más real y más buena, porque la distancia es más corta (Alicia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011).

La importancia del vestuario en el Ballet de Silvia lo confirman algunos de los bailarines que han estado en él:

El vestuario de Silvia era maravilloso, como no lo llevaba nadie, incluidos los ballets de teatro (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

La importancia que daba Silvia al vestuario, como uno de los elementos determinantes en la imagen de su Ballet, se observa también en la influencia que ejerció en los Ballets de Los Goyescos y el de Miguel Prada.

En la realización de los figurines intervinieron Andrés Anguiano (principalmente), Joaquín Esparza, Vicente Viudes, Víctor M^a Cortezo, Vitorina Durán, (ABC (Madrid), 29/09/1967, p.). En la confección: Rafael Ballester, que se lo presentaron Los Triana, González (para los hombres), Vargas y las modistas Encarnación y después Anita. El proceso de realización del vestuario, Silvia Ivars apunta:

Respecto al vestuario, siempre, siempre yo le daba la idea a Andrés Anguiano que era el figurinista de Rafael Ballester que era un gran modisto (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

A causa del desgaste del vestuario la confección de algunos modelos se repetían dos y tres veces.

Los tejidos para la confección del vestuario en su mayoría eran comprados en el extranjero. Los bordados realizados a mano. La pedrería de los trajes bordados a

mano (muchos de ellos realizados por su madre). Como materiales y tipos de tejidos generalmente se utilizaron: terciopelo, raso, seda natural, gasa, paño, tergal de algodón, forro de tergal de algodón, organza, tul con plisé, papel de nylon, gasa plisada, algodón soleil; además de los materiales para rematar y adornar como diferentes elementos de pedrería, lamé de oro, diversos tipos de encajes (de gasa, greca de paja, puntillas de encaje, pasacintas, tiras bordadas suizas), abalorios, caireles, bordados de canuti y bordados de pedrería a mano (Hong Kong). En los trajes de hombre utilizaba generalmente como tejidos el paño y la alpaca, respecto a lo que expone Alicia Ivars: *queda preciosa en el escenario, se ve un brillo suave y muy bonito* (Alicia Ivars, comunicación personal, 15 de enero, 2011).

Otros elementos de la indumentaria eran la mantilla, peineta, peinecillos, pendientes, flores, así como los elementos externos que en muchas ocasiones formaban parte de la coreografía como: mantón, abanico, pericón, capa, sombrero o bastón.

El vestuario en el ballet de Silvia Ivars, también se iba acomodando a la moda. Desde los años cincuenta hasta los noventa se observa una evolución en el vestuario. Algunos diseños de trajes de clásico español se continúan poniendo en escena, pero se incorporan nuevos diseños y nuevos tejidos como por ejemplo los correspondiente al vestuario utilizado en la interpretación de *Orgía* (de Turina) y en la de *La alborada del gracioso* (de Ravel).³⁹³ Hay que resaltar, en este sentido la valoración especial que Silvia realiza del vestuario de la primera época, hecho que se constata en el número de fotografías de su archivo personal que hacen referencia al mismo³⁹⁴.

En el tratamiento del vestuario utilizado en las formas del folclore, Silvia Ivars se basó en el enriquecimiento de los trajes tradicionales. En el caso de las danzas Suletinias el vestuario corresponde al representaciones fidedignas de los modelos

³⁹³ Véase respectivamente en

https://www.youtube.com/watch?v=po-N_YRevzk y en <https://www.youtube.com/watch?v=sxzFfJJNBdE>

³⁹⁴ Las fotografías de vestuario del Silvia Ivars proporcionadas por ella y Miguel Prada pertenecen a las décadas cincuenta, sesenta y setenta.

originales de los personajes y enriquecidos con pecherines bordados y botines bordados también a mano: “txerrero” o caballero, Gatuzaín o el gato, Kantiniensa o cantinera; Zamalzaín o el caballero; Enseñapica o Abanderado (Imagen nº 430). Los materiales eran terciopelo, raso y pedrería. En el caso de Montehermoso, los trajes se realizaron en la localidad de origen.

Dada la importancia que daba Silvia Ivars al vestuario se va a presentar una pequeña descripción de algunos trajes, que ella misma ha proporcionado:

Traje de bolero. El diseño era de Vicente Viudes (Imagen nº 475) y la confección de Ballester. Los materiales: raso natural, terciopelo, pedrería (Imagen nº 534)

Batas de cola. Rameado azul, amarillo, rosa. Forradas de papel de nylon. Confección realizada por Encarnación y después por Anita. Las ruchas se cosen encima del borde de las enaguas para dar mayor volumen. Las primeras batas de cola eran de algodón había que almidonarlas, lo que suponía un gran trabajo (Imagen nº 440).

Suite en Blanco. El vestuario inicial creado para la coreografía de la Suite en Blanco fue diseñado por Andrés Anguiano y realizado por Rafael Ballesteros (Imagen nº 433).

Vestuario inspirado en el 3º tiempo del Concierto de Aranjuez de Pilar López. Los materiales utilizados fueron: terciopelo, gasa, tiras bordadas suizas, bordados de pedrería a mano (comprados en Hong Kong) y bordados de canutillos. El hombre llevaba una taleguilla de torero y chaleco de terciopelo bordado a mano (Imágenes nº 436 y 437).

Polo de Bretón. La confección de este vestuario estuvo a cargo de Vargas y de González para el vestuario de los hombres. Los materiales empleados para los trajes de mujer fueron: tul con plisé soleil, gasa plisada negro y rosa para el cuerpo, junto con mantilla de encaje y pericón; y para los hombres, para el llamado traje corto: alpaca, abalorios, caireles (Imágenes nº 431 y 432).

Triana: Materiales: gasa roja, papel de nylon rojo. Descripción: cuello de barco con la espalda al aire. Hombres con capa y sombrero (Imagen nº 433).

Suite Goyesca: Diseño: Esparza. Elaboración: Ballester. Materiales: Gasa, Lamé de oro, encaje, enagua, puntilla de encaje, greca de paja (entre el lamé de oro) (Imagen nº 429).

Jota: Diseño de Viudes, la elaboración primero por Encarnación, que trabajaba en el teatro Español, por Anita primeros trajes y luego Ballester. Los materiales: Raso negro y raso morado, seda natural, Plisé soleil amarillo, gruchas en enaguas, medias de algodón con garbanzos, fantasía de mantón (imitación) (Imagen nº 435).

La Revoltosa: diseñados por A. Anguiano; elaboración Ballester y los materiales: Tergal de algodón, encaje de gasa, pasacintas, organiza en el forro (Imágenes nº 438 y 439).

Alegrías: Batas de cola. Elaboración primera época Encarnación, después Anita, y después Ballester. Materiales: Papel de nylon (forro), algodón, remate del volante (parecido a las tiras ruchas encima del borde de las enaguas (Imagen nº 440) (Silvia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

La limpieza del vestuario, dada la calidad de los materiales, suponía un hándicap:

Todos los trajes se lavaban en la bañera a mano; y las batas de cola,...no te quiero contar... En aquellos tiempos, las batas de cola eran de tela y teníamos una señora que nos planchaba las batas de cola con almidón y con plancha de hierro (Alicia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

Por otra parte, la riqueza del vestuario, dado su peso, también era un importante elemento a considerar en la coreografía, y, por lo tanto, en las necesidades de trabajo, a nivel técnico y físico, del bailarín como se ha expuesto anteriormente.

3. 3. 3. 6. Dinámica de trabajo

Dado el repertorio, los bailarines necesitaban una preparación técnica tanto en zapato como en zapatilla. El trabajo en el ballet se realizaba en:

- Clases.
- Ensayos.
- Actuaciones.

El proceso de trabajo estaba condicionado por la calidad técnica y artística que se requería a los bailarines. La característica de que no hubiera una figura principal, sino que era una labor grupal, repercutía en la necesidad de una buena calidad artística y técnica por parte de todos los integrantes del ballet, así como una actitud determinada. Con respecto a esta última, son significativos algunos testimonios de Silvia y de Alicia. Aludiendo al primer ballet de Silvia Ivars, Alicia apunta:

éramos muy jóvenes y con mucho temperamento y siempre íbamos a triunfar (Alicia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Silvia también incide en ese tipo de actitud:

... y con muchas ganas porque allí, ellos sabían que todos los días tenían su, bueno, una clase (que si la viera ahora, creo que me pegaría

un tiro) barra y ensayo, barra y ensayo... aunque tuvieran dos funciones ... toda la vida (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Respecto la rigurosidad de la forma de trabajar dentro del ballet, y concretamente a los ensayos Juan Mata apunta:

Pues Silvia era una persona muy estricta. Primero de horario. Se hacía su barra, se hacía su calentamiento, nos preparábamos porque lo mismo se bailaba zapatilla que folclor, y había que estar preparados. Tiene que haber una preparación, tiene que haber un calentamiento, unas instrucciones... Y además, luego, Silvia era muy estricta a nivel trabajo... Aunque nos pareciera en un momento como se dice siempre del jefe "que mala" yo creo que con el paso del tiempo cuando sacas el análisis de todo esto y te das cuenta. Ha sido una persona muy respetuosa con todos (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Parte del trabajo que se desarrollaba en el ballet tenía como objetivo dar una formación complementaria a los bailarines ya que como exponen Silvia y Alicia Ivars:

El que tenía escuela clásica no sabía bailar español y el que tenía español no sabía clásico. Es que en aquella época era difícil contratar a bailarines completos, salvo algunas excepciones... El que bailaba bien tenía su propio grupo (Silvia Ivars, comunicación personal, 16 de enero, 2010).

Por otra parte el tipo de vestuario que predomina en el Ballet de Silvia Ivars, que por el tipo de telas, cantidad de pedrería, etc.. le confiere un peso elevado, suponía un elemento más en la consideración del trabajo de la técnica y de la resistencia física de los bailarines.

Tu no sabes lo que es bailar un bolero con esas enaguas de tela y falda de tela que pesaba plomo y tenías que hacer 16 fouettes. Yo para hacer el fouetté cogía primero la falda para dar impulso, se me ponía la cintura roja. En las coplas tanto de las malagueñas como del bolero había que dar mucha dificultad para conseguir impresionar al público (Alicia Ivars, comunicación personal. 15 de enero, 2011).

A nivel coreográfico, dada la asiduidad de los cambios de espacios escénicos, en muchas ocasiones era necesario realizar adaptaciones coreográficas en base a las condiciones de los mismos, principalmente en base a las dimensiones del mismo, posibilidad de entradas y salidas, etc.

Todos estos factores, necesidades artísticas y técnicas requeridas, tipo de repertorio, tipo de vestuario, variedad de espacios escénicos, etc., conllevaban una

preparación profesional muy profunda, de modo que el bailarín que había estado en el ballet de Silvia Ivars, estaba preparado para integrarse fácilmente en otra compañía aunque fuera de gran formato. Así lo corrobora Juan Mata:

Tú en una gran compañía, incluso, bailas menos. Entonces, cuando tu sales de un ballet como el de Silvia Ivars, estás mucho más preparado para entrar precisamente en una gran compañía porque tú has bailado de todo. Luego entras en una gran compañía, y como las piezas son mas largas o las intervenciones son menores para el cuerpo de baile, pues no bailas tanta variedad, dependiendo ¿no?. Entonces yo creo que la preparación es, incluso, mucho más exhaustiva en este tipo de Ballet como el de Silvia. Tenías que bailar zapatilla, tenías que bailar zapato, tenías que bailar folclor... casi la misma exigencia que se “pedía” en el Ballet Nacional (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

3. 3. 4. Actividad pedagógica

La actividad pedagógica de Silvia Ivars se centra en la labor desarrollada dentro del propio Ballet, por lo que se puede inferir que ha desarrollado dicha labor durante 40 años.

Para mí, el Ballet de Silvia Ivars era una cantera increíble, creo que era una de las compañías más importantes donde todos los bailarines que todavía no teníamos a lo mejor..., o no habíamos llegado todavía a un nivel superprofesional, nos enseñaba el comportamiento, a vestirnos, a cuidar las ropas, el trato de los bailes, el respeto, ..., o sea, independientemente de que era una compañía profesional, ha enseñado muy bien a depurar lo que era la carrera artística de un bailarín, los conceptos de comportamiento y de respeto hacia los demás, ha sido una escuela muy importante (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Como expone Juan Mata, en el ballet de Silvia se desarrollaba el prototipo de formación de oficio: técnica, repertorio, y sobre todo el *modus operandi* de un ballet.

Emilio Fernández lo resume cuando testimonia:

Nuestro mérito, como Silvia, que Silvia ha sido mi maestra, quien me ha enseñado: lo hemos hecho todo, nos hemos subvencionado, lo hemos pagado todo, hasta los telones a veces de la sala de fiesta (Emilio Fernández, comunicación personal, 18 de marzo, 2011).

3. 3. 5. Trascendencia en el desarrollo y difusión de la Danza Española

El Ballet de Silvia Ivars ha tenido una importante trascendencia en varios aspectos. Dada su trayectoria profesional escénica, y el tipo de repertorio que

configuraba sus programas, resulta obvia la labor desarrollada en la difusión de la Danza Española escénica, tanto a nivel nacional como internacional.

En el entorno profesional de la Danza Española, era considerado como uno de los mejores ballets de clásico español dentro de la categoría de pequeño formato en cuanto a repertorio, vestuario, calidad artística y técnica y rigor profesional. Ha supuesto en muchos casos una línea de referencia a seguir en la formación de nuevas compañías, concretada en diferentes aspectos relacionados con el ballet: línea estética, el tipo de repertorio, la imagen que proyectaba, su forma de presentarlo, la importancia del vestuario, la dinámica de trabajo –ensayos, actuaciones–, la organización interna, la consideración del grupo/ballet como un todo, la valoración personal del bailarín, la relación empresa-ballet, etc. Ha influido en algunos de sus bailarines que luego han creado su propia compañía/ballet como son el caso de Emilio Fernández y Miguel Prada.

El Ballet de Silvia Ivars en aquella época era el número uno en categoría como Ballet de Clásico Español, por todo, por la disciplina, el vestuario, la calidad artística, por todo... A mí me gustaba mucho su línea, su forma de hacer, su vestuario, por eso cuando monté mi Ballet, seguí su línea (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero 2014).

Por otra parte su ballet ha funcionado, como exponía Juan Mata, como. un ballet-escuela dentro del oficio artístico, en el que se han terminado de formar muchísimos bailarines.

La mayoría de los profesionales y que han aprendido el oficio y que están en un nivel más alto han pasado por el Ballet Antología también, o por el Ballet de Silvia Ivars... y que casi un 100% de las personas que han pasado por esas dos escuelas, por esas dos compañías, han hecho algo importante en la danza, importante, aunque no sea a nivel famoso, como se puede decir, pero sí a nivel danza; los que nos consideramos dentro del gremio de la danza sabemos quien baila bien y quien baila menos bien, por no decir mal, sin ser famoso o siendo famoso... Me pareció muy importante su etapa (Juan Mata, comunicación personal, 1 de marzo, 2014).

Podemos concluir que el Ballet Español de Silvia Ivars ha supuesto cuarenta años de difusión de la Danza Española escénica (en toda su riqueza y variedad y con una importante calidad artística) y de formación del oficio profesional de la misma.

3. 4. Continuidad generacional: Los Goyescos y Ballet Español de Miguel Prada

Para reflejar la relación de continuidad generacional que se establecía en el desarrollo profesional de la Danza Española como oficio artístico, se va a realizar, a modo de apunte, un recorrido de las trayectorias de Emilio Fernández y de Miguel Prada. Son claros ejemplos de bailarines que pasaron por todas las etapas del oficio: tras una previa formación, se inician en un ballet donde prosiguen su formación profesional y tras unos años de experiencia forman su propia compañía. Así mismo,

3. 4. 1. Emilio Fernández. Ballet Español Los Goyescos³⁹⁵

Emilio Fernández Gómez, nacido en Madrid, el 7 de octubre de 1943. Como él nos narra, tuvo la suerte de que sus padres comprendieran y apoyaran su inclinación al baile.

Mi padre al saber que quería ser bailarín, me llevó a todos ver todos los espectáculos que se ponían en escena en Madrid (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

3. 4. 1. 1. Formación

Emilio Fernández empezó a estudiar con Ángel Pericet Jiménez Rosado en la calle Santa Casilda, Madrid, con quién permaneció durante 3 años (1950-1953). Con este maestro estudió la Escuela Bolera y el repertorio de la Danza Española que se daba en la misma academia. El estudio de la escuela bolera le proporcionó una agilidad y una fuerza, facultades que llegaron a ser admiradas por compañías de ballet clásico que le quisieron contratar como bailarín, inclusive la de Bèjart.

³⁹⁵ Este apartado está basado en los datos obtenidos en la entrevista personal realizada a Emilio Fernández el 18 de marzo de 2011, y los proporcionados por su archivo personal.

En 1953 su profesor Ángel Pericet tuvo que emprender un viaje y le recomendó que continuara sus estudios de Danza Española con Victoria Piter, alternándolos con la Quica, especialista en flamenco.

A partir de sus primeras actuaciones profesionales, prosigue su formación, como era usual en el oficio, compaginándola con el trabajo y adquiriéndola en clases y escenario. Así en 1961 cuando entra en la compañía de Antonio Ruiz toma sus primeras clases de ballet clásico con Anna Ivanova.

Una etapa importante en su formación, es el periodo de 1962-65, mientras forma parte de en la compañía de Silvia Ivars. Por una parte, le proporciona un aprendizaje de diferentes estilos folclóricos (vasco, jota, extremeño, etc.) así como de repertorio de escuela bolera y clásico español. Por otra parte, gracias al hecho de coincidir con otras compañías de danza en las empresas donde baila tiene una formación complementaria en ballet clásico; por ejemplo en el Casino de Cannes, en donde compartían estudios las diferentes compañías. Allí coincidió con el ballet de Harkness (Rebeca), Eric Bruhn, Marjorie Tallchief, George Skibene (maestro de la compañía) y además recibió clases en el estudio de Rosela Haitower.

En esta misma línea, durante el periodo 1966-68, aprovechó las turnés para estudiar en las compañías de las óperas de la ciudad.

3. 4. 1. 2. Trayectoria profesional

En su trayectoria profesional se distinguen dos etapas diferenciadas: la correspondiente a su desarrollo como bailarín exclusivamente, en la que prosigue su formación en el oficio, y la etapa que abarca el desarrollo de su propio ballet/compañía en la que ejecuta los roles de director (codirector con su socio Manolo Arrabal), bailarín/intérprete y coreógrafo.

3. 4. 1. 2. 1. El bailarín (1956-1966).

Desde muy niño su padre, respetando su decisión de ser bailarín, decidió llevarlo a los teatros a ver a los mejores artistas del momento: Luisillo, Mariemma, Pilar López, Carmen Amaya.

Con 11 años participó en Festivales del Circo Price. Ganó algunos premios, ejemplo de ello el obtenido en el Teatro Manolita Chen junto a Mari Carmen López, su primera pareja (Imagen nº 476).

Debutó con 13 años en 1953, contratado por el Circo Price, donde se hacían variedades en las temporadas de verano. El padre de su profesora, en la academia de la calle Santa Ana, era el director del Circo Price y le presentó al empresario Cancellor quien le contrató tras verlo bailar en una audición. Debutó con la interpretación de *Boleras de la cachucha* (de la escuela bolera) y de *Triana, El Antequerano, Jota Aragonesa y Viva Málaga*. Trabajó junto a Rita Ferrer, Mari Sol Reyes, Estrellita Castro (quién fue su madrina artística). En aquella época todavía trabajaban con orquesta. En el Circo Price actuó durante dos temporadas. Tras su éxito el empresario de Sara Montiel le ofreció ir a Buenos Aires, pero dicha oferta la rechazó su padre por ser menor de edad. Su primera pareja profesional se llamaba Isabelita.

Más tarde hizo pareja con Manolita Azorín, en 1957, y conformaron su repertorio de español al lado del guitarrista Antonio Azorín, padre de la bailarina, viajando a Lisboa y recorriendo numerosas salas de fiesta de España junto al ballet de Sonia Andersen, realizando un número final conjunto. Entre otras salas cita la sala de fiestas Teyma, situada debajo de los cines de la prensa, seguidamente acabó su relación profesional con esta pareja.

Además de salas de fiestas sus actuaciones se desarrollan en otros espacios, así interviene en la película *El vagabundo y la estrella* con Alfredo Kraus³⁹⁶ (1960). Las coreografías eran de Portillo; bailó unas seguiriyas con Antonio Alonso y Ana Esmeralda.

En 1961 se integró en la compañía de Antonio Ruiz Soler, el bailarín. Para conseguirlo tuvo que realizar una audición, a la que asistieron más de 20 bailarines, interpretando el Bolero Liso con acompañamiento al piano del maestro Curra.

³⁹⁶ Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=SZ2DbNgQKoc>

Como llegué el último no me dio tiempo a aprenderme la coreografía, de modo que bailé el bolero liso, y entonces Antonio me llamó y me propuso entrar en su compañía... Me sabía todo el espectáculo de verlo entre cajas. Un día el sobrino de Antonio, Paco Ruíz estaba indispuesto y estaban ensayando el espectáculo para ir al Generalife, y Antonio necesitaba que alguien bailara la Caña para el ensayo de luces, y se quedó sorprendido de que yo me la supiese llevando sólo dos meses en la compañía. Lo que más le gustaba de Antonio era su magnetismo más que la técnica (Emilio Fernández, comunicación personal, 18 de marzo, 2011).

Con la Compañía de Antonio bailó en los Festivales de España, pero no siguió en la misma a causa de una operación de apendicitis.

El bailarín Manuel Arrabal coincidió con él en unos cursos de danzas vascas y tal fue su valoración que en 1962 le da referencias a Silvia Ivars para que lo contratara, debutando con ella en el Casino Municipal de Cannes durante el Festival de cine de Cannes. La compañía estaba integrada por Manuel Arrabal, Manuel Segura, Laura López, Alicia Ivars y Violeta Velasco, un guitarrista, Alfonso, y como director de orquesta el maestro Villota, marido de Silvia. *Me encantó la forma de coreografiar de Silvia, admiraba sus coreografías al igual que a Antonio le admiraba como artista* (Emilio Fernández, comunicación personal, 18 de marzo, 2011).

Y continúa en la compañía de Silvia Ivars durante cuatro años (1962-65) de forma continuada³⁹⁷. Con ella debutó en el Casino Municipal de Cannes, y continuó con los contratos en Finlandia, Copenhague en el Restaurante Valencia. Trabajó en España: sala El Emporio (Barcelona); Hotel Castellana Hilton, Sala de fiestas Pavillón, Sala Micheleta (Madrid), Sala El Burro (Benidorm), Sala Titos (Palma de Mallorca), diversas galas en Castellón, televisión Gran Parada (con Paquita Rico y presentado por Tony Leblanc y Laura Valenzuela), programas de televisión con Antoñita Moreno. Volvió al extranjero, a Bruselas al Anciene Belgique e hizo televisión en Amberes, la gira continuó por Copenhague, Louviere, Dusseldorf, Rotterdam, Casino Campioni de Italia (Imágenes nº 477, 478, 479 y 480).

Sigue en el ballet de Silvia Ivars hasta enero de 1966 que acaba su contrato en la Sala de Fiestas Altavista de Gran Canaria.

³⁹⁷ Véase la trayectoria profesional de Silvia Ivars.

3. 4. 1. 2. 2. El bailarín, coreógrafo y director artístico (1966-2004).

La última vez que visita Copenhague con la compañía de Silvia Ivars, en 1965, el empresario que llevaba a importantes figuras (Barbra Streisand) lo vio bailar y le ofreció la posibilidad de contratarlo si formaba su propia compañía, un trío.

El hecho de tener un contrato de trabajo asegurado fue determinante para que en 1966 formara su ballet, con Manuel Arrabal como socio, al cual denominaron Ballet Los Goyescos. Empiezan con un trío que forman con la bailarina Chelo Lozano (Imágenes nº 481 y 482). El vestuario lo diseña Andrés Anguiano, y la confección está a cargo de Ballester, Redondo y Anita³⁹⁸. Un vestuario de lujo, según su criterio, basado en el conocimiento obtenido con la visualización de otras compañías y la influencia contraída durante su permanencia en el ballet de Silvia Ivars.

El ballet Los Goyescos debutó en 1966 en España en la Sala de fiestas de Altavista de Gran Canaria coincidiendo con Rosita Ferrer y Rocío Jurado.

Para entonces ya tenían firmados contratos por Europa, donde realizaron una turné de dos años. Empiezan en Bruselas y continúan por Dinamarca, Copenhague, y Alemania. En Londres realizan muchas galas con otro empresario, Rober Nenes (galas con Tom Jones, Barbra Streisand), en el If Club y para la BBC. Tras los contratos en Francia, vuelven a Che Paul en Bruselas donde coincide como público con Luis Mariano. Allí, Chelo Lozano abandonó el trío y continuaron actuando durante un mes tras el cual decidieron regresar a Madrid.

Como repertorio llevaban: *La Revoltosa (de Chapí)*, Bolero y Seguidillas de *Agua Azucarillos y Aguardiente* (de Chueca), el Bolero de la Cachucha, *Danzas Vascas* de (Guridi), el *Polo* de Albéniz, unas alegrías y la *Farruca del Molinero* (de Falla). Trabajan principalmente con música grabada, pero llevaban partituras y cinta por si acaso había orquesta.

³⁹⁸ Podemos observar que son los mismos diseñadores y modistos que realizaban el vestuario del Ballet de Silvia Ivars.

Al regresar a España descubrieron que eran conocidos por los éxitos obtenidos y por los representantes del momento, Cortés y Bermúdez. Montaron nuevo repertorio y es entonces cuando entra en el grupo Ester Galindo.

Es de destacar el imparable trabajo de Emilio Fernández que más allá de representar el repertorio de su propio ballet, realiza simultáneamente intervenciones en el Ballet de Luisillo, como ocurría en el año 1968. En tres días aprendió el repertorio: *Capricho Español*, un gallego y un baile flamenco de protagonista. Con Luisillo realiza una gira por Italia y Suiza durante dos meses. Vuelven a Madrid donde Ester Galindo decide abandonar el grupo y es sustituida por Aurora Pons. Mientras, para poder ir a Méjico con Luisillo, Antonio Alonso sustituyó a Emilio en el trio para que pudiera realizar los contratos firmados. Así, el trío de bailarines, junto a la guitarrista Alicia Reina, realizaron una gira por Copenhague, Israel e Italia donde, en Campioni, Emilio se incorporó de nuevo. Regresaron a Madrid en 1969, y, a punto de partir para Italia (Floencia), ampliaron el ballet con María Velázquez (Imagen nº 484) debutando en septiembre en Fuengirola en la sala El Caballo Blanco. Aprovecharon un intermedio de su ballet para actuar en la Cuevas de Nerja con el ballet de Luisillo, representando el ballet *El Quijote* (Imagen nº 485), flamenco y *Capricho Español*. Siguieron con un contrato en Torremolinos, en Las Cuevas de la Alhambra y, tras éste, regresaron a Madrid para preparar un contrato para las fechas de Navidad en Copenhague.

Siendo tres bailarinas y dos bailarines (Francisca Goya, Mónica Montes, Ana Mª Barberá, Manuel Herrero y Emilio Fernández (Imagen nº 486)) en 1970 debutan en Pasapoga y al finalizar fueron a Grecia para actuar en el Neraida, una sala de fiestas de Onassis. Enlazan con un contrato en Ibiza, Isla Blanca, y después pasan a la sala de fiestas Tito's, en Mallorca, sala que visitan en varias ocasiones (Imagen nº 496),

Allí presenta un espectáculo con tres parejas y un guitarrista y cambian de repertorio: incluyen *La Boda de Luis Alonso*, la *Jota de Gigantes y Cabezudos*, un baile vasco nuevo, y de flamenco: el mirabrà y tientos (Imágenes nº 487, 488 y 489). Tras terminar el contrato en Tito's se fusionan con el Ballet de Luisillo para ir al Festival de Nerví y a la Opera Nueva de Copenhague (Imágenes nº 490, 491 y 492).

Muchas de las salas de fiestas que visitan tienen gran capacidad como ocurre en 1971, el Casino Internacional de Nairobi en Kenia tenía una capacidad de 900 personas. El contrato que, inicialmente era para dos meses, acaba ampliándose a nueve (Imagen nº 493). Regresan a Madrid pero enseguida, en invierno, parten para actuar en la celebración de los 2500 años del Imperio Persa, en Persépolis,

Forman compañía en Berlín, donde debutan y realizan una gira en 1972, mismo año que trabajan en Campioni, Italia (Imágenes nº 494 y 495). Regresan a España y en 1973 trabajan en la famosa Sala de Fiesta los Violines de la Costa del Sol, donde repiten en varias ocasiones como en 1976 (Imagen nº 498).

Igual que en un momento dado se fusionaron con la compañía de Luisillo, en 1974 se integran con su propio ballet, en calidad de artistas invitados, en la compañía de Rafael Aguilar, con quienes realizaron una gira por toda Alemania, Suiza, Italia, Hong-Kong. De regreso a Madrid, el ballet Los Goyescos debuta en la Sala de Fiestas Micheleta.

Además de coincidir con grandes artistas internacionales, también han actuado al lado de importantes artistas nacionales. En 1975 con Nati Mistral (ABC (Madrid), 11/05/1975, p. 19), en 1979 se integran en el espectáculo de Isabel Pantoja, *Así soy yo* de J. Solano y Rafael de León con colaboración de Máximo Valverde, junto a The Playmate, Rafael Riqueni en el Teatro Álvarez Quintero (ABC, 22/12/1979, p. 91) (Imagen nº 502); espectáculo que continuó en 1980 (Imagen nº 503). También realizaron una gira por América con Sara Montiel (Imágenes nº 504 y 505), con cinco bailarines y el guitarrista. Mas adelante, en 1984, actúan en el Centro Cultural Villa de Madrid (ABC 12/02/84) (Imágenes nº 512 y 515) y el Teatro la Latina con el espectáculo *Vamos Cantando* con Juanita Reina y Paquita Rico (imagen nº 506), y de estrella invitada Carmen Sevilla (ABC 26/04/1984, pag.76).

También pisan escenarios en parques de atracciones, es el caso de Tívoli World en Málaga, temporadas de algo más de seis meses, durante los años 1977, 1978 y 1979 (Imágenes nº 499, 500 y 501).

En 1975 el ballet actúa en los Festivales de España (ABC (Madrid), 11/06/1975, p. 85).

Las críticas hacia el ballet siempre son muy buenas, como se refleja en las recibidas en el Festival Internacional de Danza de París (Imagen nº 497), con Luisillo, representando el Ballet Talia.

Pero donde dejó constancia de su trabajo, fue sin duda en Madrid, presentando gran variedad de programas en la Sala de Fiestas Florida Park desde 1985 a 1995. En una ocasión incluyó en el programa varios temas de Federico García Lorca, Los peregrinitos, una lagarterana, con un traje regalado por Lia Ulla, que era de su abuela y El bolero de Ravel (Imágenes nº 507, 508, 509 y 510). En esa sala solía coincidir con grandes artistas, en uno de los contratos fue con Elsa Baeza y con Manolo el Extremeño (ABC (Madrid), 11/07/1985).

Después, empezó a coreografiar obras con un planteamiento diferente al que habían seguido tradicionalmente, bailables, incorporando nuevos elementos en las propuestas escénicas.

Quería hacer un espectáculo con trajes antiguos y máscaras que encargué realizar a un amigo (corresponsal periodista y escritor que conocí en Roma) Julián Cortés Cabanillas³⁹⁹. Había una voz en off, con música de la Alborada del Gracioso de Ravel. Bajaba del techo un pierrot, que era yo. Estaban los cuadros esperpénticos de Goya y cuando se quitaban las capas, aparecían los trajes de los goyescos (Emilio Fernández, comunicación personal, 18 de marzo, 2011) (Imagen nº 511).

También es destacable su participación en la televisión. Ha actuado en diferentes programas: 300 millones; dos programas La Danza, en uno de los cuales, emitido el domingo 12 de noviembre de 1978 el director ejecutivo era José L. López Enamorado y la presentadora Ana Lázaro. Entonces, el ballet estaba integrado por Maruxa Lozano, Marcela del Real, Maribel Gallardo, Cristina Catoya, Raquel Tejedor, Emilio Fernández, Manolo Arrabal, Raimundo Almansa y Antonio Rivas y como repertorio llevaban *Homenaje a Beethoven*, *Mirabrá* y la jota *Gigantes* y

³⁹⁹ Julián Cortés Cabanills regaló a Emilio Fernández un traje de Carmen Amaya, que le había dado cuando le hizo una entrevista, y este último lo ha cedido al museo de La Casa de la Danza, en Oviedo.

Cabezudos. Otros programas en los que ha intervenido: Gente, Directísimo, Homenaje a Buero Vallejo (Imagen nº 4), Esta noche es fiesta, Entre amigos, Mañanas de Hermida.

TABLA 21. SÍNTESIS DE LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DEL BALLET ESPAÑOL LOS GOYESCOS HASTA 1995.

Fecha	Sala/local	Ciudad	Nación
1966	Sala de Fiestas Altavista	Gran Canaria	España
1967	Chez Paul	Bruselas	Bélgica
1967	Gira por Europa	Diversas ciudades	Dinamarca, Alemania y Francia.
1968	Gira	Diversas ciudades: Copenhague, Campioni, etc.	Dinamarca, Israel e Italia
1969	El Caballo Blanco	Fuengirola (Málaga)	España
1969	Las Cuevas de la Alhambra	Torremolinos (Málaga)	España
1970	Pasapoga	Madrid	España
1970	Neraida		Grecia
1970	Sala de Fiestas Tito's	Palma de Mallorca	España
1971	Casion Internacional de Naerobi	Naerobi	Kenia
1971		Persépolis	Persia
1972	Galas	Berlín	Alemania
1972	Gira	Campioni y Florencia	Italia
1973	Sala de Fiestas los Violines	Costa del Sol (Málaga)	España
1974	Gira con Cía. Rafael Aguilar	Diversas ciudades	Alemania, Italia, Suiza y Japón.
1975	Festivales de España		España
1975	Sala de Fiestas Tito's	Palma de Mallorca	España
1975	Sala Pavillón		Argel y Túnez
1976		Maspalomas (Gran Canaria)	España
1976	Sala de Fiestas los Violines	Costa del Sol (Málaga)	España
1977-78-79	Parque de Atracciones Tivoli world	Benalmádena (Málaga)	España
1978	Programa 300 millones		España
1979	Teatro Alvarez Quintero	Sevilla	España
1980	Casino de Palma de Mallorca	Palma de Mallorca	España
1980	Gira	Espectáculo Sara Montiel	América
1981	Sala de fiestas Tito's	Palma de Mallorca	España
1982			
1983	Qrill Oasis	Marbella	España
1984	Centro Cultural Villa de Madrid	Madrid	España
1984	Teatro la Latina	Madrid	España
1985-1995	Sala de Fiestas Florida Park	Madrid	España

Fuente: Elaboración propia

El ballet sufre variaciones en cuanto al formato, incrementándose el número de componentes, de seis integrantes (imagen nº 523) aumenta a ocho y más tarde a catorce (Imagen nº 513).

Como se observa en su trayectoria, ha actuado a nivel nacional e internacional, y en diferentes tipos de espacios escénicos, si bien, las salas de fiestas supusieron su principal fuente de trabajo como él mismo testimonia:

A veces se considera un teatro lo más, pero no... Dicen que el teatro es una categoría, y por descontado, pero yo creo que la categoría del espacio se la da siempre el artista⁴⁰⁰, la bailarina, el bailarín, la cantante ... Con el ballet he bailado en todos los sitios menos en circo, quitando mi debut, pero sobre todo en salas de fiestas. Bueno, es más, las salas de fiestas son las que mejor han pagado, de donde ha salido mi patrimonio y el de mi socio Manolo Arrabal (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

Las características del Ballet Los Goyescos, siguen la línea de las del Ballet de Silvia Ivars en cuanto a variedad de repertorio, calidad del vestuario, utilización de las cuatro formas de la Danza Española, rigor profesional y cuidadosa imagen del ballet. Por otra parte, la estética conjunta del ballet, las características estilísticas personales, tanto en la creación como en la interpretación, la relación con la música, el tratamiento del espacio, y de la coreografía, otorgan un estilo propio al ballet. El Ballet se inició con un trío actuó con formatos de cuatro, cinco, seis, ocho, diez y catorce integrantes. Por su ballet, dada la larga duración temporal del mismo, cuarenta años, han pasado muchos bailarines, entre los que más tarde serían grandes figuras como Aurora Pons (que sería directora del Ballet Nacional de España), Maribel Gallardo y Aida Gómez. A Ana María Barberá la considera la mejor pareja, con quien ha bailado más a gusto y que estuvo en su ballet durante diez años (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

⁴⁰⁰ Esta afirmación justifica una experiencia, que creemos es ilustrativa: *Entre el término de una gira programada en Italia y un nuevo contrato, teníamos 15 días y al representante se le ocurrió que los hiciéramos en un puticlub de carretera, bueno pues no dijimos que no. Arreglamos un escenario, y ya el primer día conseguimos la atención del público, que no hacía caso a las chicas de alterne, (...) bueno, pues a los tres días ya se estaba llenando la sala con público de pueblos de alrededor, de Milano, Tortona, (...) y se llenó durante 15 días a tope, y allí desapareció el alterne y todo (...) por eso te digo que, a veces (...) si tu das calidad, ya la puedes dar donde la quieras dar (Emilio Fernández, comunicación personal, 18 de marzo de 2011).*

En cuanto al repertorio, a excepción de algunas coreografías tipo ballet con argumento, sigue las tendencias de los ballets de clásico español, presentando un programa tipo suite conformado por diferentes bailables de las distintas formas de la Danza Española, y que recogemos en la siguiente tabla.

TABLA 22. REPERTORIO DEL BALLET ESPAÑOL LOS GOYESCOS

Clásico Español	Folclore	Escuela Bolera	Flamenco
La Linda Tapada	Danzas Vascas	Malagueñas	Alegrías
<i>El Polo</i> de Albéniz	Danzas de Salamanca	Danzas Goyescas	Mirabrá
<i>María Magdalena</i>	Jota de Gigantes y Cabezudos	Bolero y seguidillas de <i>Agua azucarillos y aguardiente</i> , de Chueca	Tientos
<i>Boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez	Lagarterana, de <i>El Huesped del Sevillano</i> , de Guerrero	Bolero de la Cachucha	Ritmos flamencos. <i>Poeta en la mar</i> , de Vicente Amigo
Suite Lorca	Jota de <i>La Dolores</i> , de Bretón		Bulerías
<i>Bolero</i> de Ravel			Martinete
Suite del <i>Amor Brujo</i> de Fala			Zapateado de Sarasate
Homenaje a Beethoven			
<i>Farruca del Molinero</i> , de Falla			
Suite de <i>Carmen</i> , de Bizet			
<i>La Revoltosa</i> , de R Chapí			
Fandango de <i>Doña Francisquita</i> de Vives			
Las Tapadas			

Fuente: Elaboración propia

En cuanto a la decisión de Emilio Fernández, en su momento, de no aceptar la invitación para entrar en el Ballet Nacional de España en sus inicios, cabe destacar la opinión que expresó una bailarina del Ballet Nacional a Emilio sobre los ballets de español de pequeño formato, con la que se siente identificado, según testimonia:

Una bailarina del Ballet Nacional me decía: “Qué inteligentes habéis sido con lo que habéis hecho... Vosotros habéis llevado la Danza Española como habéis querido, habéis ganado dinero, habéis sido libres” (Emilio Fernández, comunicación personal. 18 de marzo, 2011).

En el año 2000 deja de bailar, pero continúa su labor de coreógrafo y director artístico de su ballet los Goyescos en los espectáculos: *Bravo Summer* y *Que Calor* en el Casino Palace de Gran Canaria 2001-02 (Imagen nº 513); Espectáculo *Fortuna*

Show en el Casino Palace de Gran Canaria (2002-03). Con el espectáculo *Para Alberti* realiza una gira por toda España con 24 artistas realizando el estreno en Conde Duque, “Veranos de la Villa de Madrid” y tras el que realiza una gira por España con la actriz Julita Martínez (2003-04) (Imágenes nº 517 y 518).

3. 4. 2. Miguel Prada⁴⁰¹

Miguel Prada es el nombre artístico de Miguel Rodríguez Cabrillana, nacido en Málaga el 21 de junio de 1948. Siendo niño se traslada a Palma de Mallorca con su familia y allí reside hasta los diecinueve años, edad en la que decide volcarse en su verdadera vocación, la danza, y para ello encuentra necesario desplazarse a Madrid para formarse como profesional e iniciar la trayectoria de su carrera artística.

3. 4. 2. 1. Formación

Su formación se desarrolla prácticamente en paralelo a su trayectoria profesional.

Inició su aprendizaje con 14 años, en 1952, con el maestro Granados. Con esa edad trabajaba como camarero y con las propinas que ocultaba a su familia, ajena a su vocación, pagó sus primeras clases.

En 1956, con 18 años, es cuando decide comunicar a sus padres sus inquietudes y el ferviente deseo de dedicarse profesionalmente a la Danza Española, así abandona el trabajo en Mallorca para dedicarse por completo a ser bailarín. Se traslada a Madrid para formarse y estudiar Danza Clásica con Granero, María Rosa Mercé, en estudios de la calle Amor de Dios, y Mis Karent; folclore con Juanjo Linares, y flamenco con Betty en los estudios Calvo, en la calle Hermanos Miralles.

Allí toma conocimiento real sobre esta profesión sobre lo que afirma:

⁴⁰¹ Este apartado está basado en los datos obtenidos en las entrevistas personales a Miguel Prada (4 de marzo de 2011 y 25 de enero de 2014) y de los archivos personales de Miguel Prada y Ángeles Algar.

Para ser bailarín, no bailaor, se necesita mucha preparación. Debes desarrollar muchas y diversas técnicas: clásico, folclore, flamenco... Y estar continuamente estudiando. Porque en el repertorio de los ballets que estuve, y en el mío propio, se bailaba de todo (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014).

Por circunstancias de la profesión se ve obligado a residir en diferentes ciudades, tomando como punto de referencia para montar sus espectáculos, Madrid, donde, siempre que su vida laboral se lo permite, entre contrato y contrato, continua su formación tomando clases de folclore gallego con Juanjo Linares y folclore aragonés con Azorín, con Granero danza clásica, técnica de danza estilizada y flamenco con María Magdalena en los estudios de Amor de Dios. Y, sobre todo, fiel a sus comienzos e interpretación de la Danza Española sigue enriqueciéndose con las clases de flamenco y escuela bolera de Pacita Tomás y Joaquín Mediavilla (Joaquín Villa).

3. 4. 2. 2. Trayectoria profesional

En la trayectoria profesional de Miguel Prada, al igual que en la de Emilio Fernández, se distinguen dos etapas diferenciadas: la correspondiente a su desarrollo como bailarín exclusivamente, en la que prosigue su formación continua en el oficio, y la etapa en la que está al frente de su propio ballet/compañía como director, bailarín/intérprete y, en algunas ocasiones, coreógrafo.

3. 4. 2. 2. 1. El bailarín: 1963-1980

Vitoria, la pianista de la clase del maestro Granados a la que asistía para formarse, fue quien le dio la oportunidad de desarrollarse como bailarín en el oficio de la danza, ofreciéndole hacer galas en diversos lugares donde ella también trabajaba. Esto ocurría en la isla de Mallorca donde Miguel había visto bailar diferentes ballets como el de Pacita Tomás y el de Pepe Marchena, y con la temprana edad de 15 años, en 1963. Empezó su actividad profesional en los hoteles Fénix y Niza, en Cala Mayor, y en el tablao flamenco Los Rombos. En el espectáculo que desarrollaban en la mencionada isla se interpretaban *Las zardas* de Monti, unas malagueñas, el *Zapateado de Monreal* y la jota *Viva Navarra* (Imágenes nº 526, 527).

En 1969, encontrándose ya en Madrid, entra a formar parte del ballet de Pacita Tomás, artista que conocía de Palma de Mallorca. Pacita Tomás, por motivos de salud había sufrido una breve parada en su carrera, y es en esta nueva formación de compañía en la que Miguel Prada se incorpora, quedando el ballet integrado además de por Pacita Tomás y Joaquín Villa, por las bailarinas Lina Fonteboa, Ruth (americana), y los bailarines Rafael Lorca, y Miguel Prada. Acompañaban en calidad de cantaor, Chaquetón, y como guitarrista Justo de Badajoz. Con esta compañía actúa en diferentes salas de fiestas como , durante el mes de abril, El Madrigal de Benalmádena Costa (Málaga), siendo aquí donde Miguel obtiene críticas muy cariñosas refiriéndose a él como el malagueño saleroso (Imagen nº 528).

Regresan en mayo a Madrid a ensayar y posteriormente debutan en la sala de fiestas Jartan's de Palma de Mallorca trabajando durante la temporada de verano (junio, julio y agosto). Tras finalizar el contrato de Mallorca, van a la sala de fiestas El Alcázar de Benidorm (Alicante) donde actúan durante el mes de septiembre. Después se van a Canarias donde actúan tres meses en el Hotel Tenerife Playa, en el Puerto de la Cruz, y otros tres meses en la sala de fiestas Pinito del Oro, en Gran Canaria.

Cuando tiene veintiún años interrumpe su carrera artística para irse a cumplir el servicio militar (dieciocho meses), abandonando, muy a su pesar, el ballet de Pacita Tomás.

Terminado el servicio militar, en 1971, vuelve a Madrid y en esta ocasión se incorpora al Ballet de Pepita Ibars durante un año, actuando en los hoteles de las islas Canarias, San Felipe y Reina Isabel, en la ciudad de las Palmas.

Acabado el contrato, en 1972 se incorpora a la compañía de Paco Ruiz, sobrino de Antonio, donde permanece durante dos años. En el espectáculo llevaban como repertorio, entre otros bailes: la *Danza del Molinero*, *Sevilla* de Albéniz, caracoles, alegrías, farruca y bulerías. Junto a este artista realiza muchas salidas al extranjero:

Paco Ruiz estaba muy metido en el Ministerio de Información y Turismo, cuando mandaba Fraga, y salíamos mucho al extranjero. *En España, en*

aquel entonces, funcionaban mucho las salas de fiestas: por el año 69 había hasta tres ballets en la misma sala, recuerdo que con Pepita Ibars coincidimos con los de Utrera y La Chana. Normalmente, el grupo que se llamaba ballet eran tres parejas, guitarrista y cantaor, en total ocho... Pero a veces tras ensayar un espectáculo no salía el contrato, por ejemplo estuve ensayando con Los de Lorca y no salió (Miguel Prada, comunicación personal, 25 de enero, 2014).

Cuando termina con Paco Ruíz actúa junto a Antonio del Castillo durante un año, y de este último afirma “*Era un fuera de serie, adelantado en coreografía y en todo*”, (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014). En esta ocasión baila dentro del repertorio: *Orgía*, *Bolero de Ravel*, bulerías, rumba y alegrías.

En 1974 pasa a formar parte del Ballet Clásico Español de Silvia Ivars⁴⁰², donde permanecerá hasta 1979. Allí disfruta del oficio de la Danza Española junto a profesionales de la talla de Alicia Ivars, Lidia San Clemente, Pilar San Clemente, Jaime Julián, Víctor. Con dicha compañía visita lugares como Hong-Kong, Rusia, Lituania, Letonia, Checoslovaquia, Bielorusia, Azerbaiyán, Georgia, Ucrania y diversos lugares de España. “*El Ballet de Silvia tenía mucha categoría en Tito’s*” (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014) (Imágenes nº 529, 530, 531, 532, 533 y 534).

Entra en el Ballet Nacional de España en el año 1979 y permanece en él cuatro o cinco meses sin llegar a debutar. A petición de Silvia Ivars regresa al ballet de la misma y realiza un contrato en Ibiza de tres meses. Regresa a Madrid y con Alberto Portillo, y durante cuatro meses, participa en la grabación de la serie *Antología de la Zarzuela* en televisión.

Al acabar dicho contrato es cuando toma la importante decisión de montar su propia compañía/ballet, que mantendrá en activo hasta 1996.

3.4.2.2.2. El bailarín, coreógrafo y director artístico: 1979-1996

Su compañía, siguiendo la línea del Ballet de Clásico Español de Silvia Ivars, es un claro ejemplo de los denominados “ballets de clásico español”.

⁴⁰² Véase el apartado dedicado a la trayectoria profesional del Ballet de Silvia Ivars.

En 1979 estrena su ballet en la sala de fiestas El Madrigal (Benalmádena, Málaga), sala que ya había disfrutado anteriormente en calidad de bailarín, y en donde recibe las felicitaciones de personalidades de la danza como Marienma, a quien dedicó la jota de la Dolores (Imagen nº 535).

En su repertorio la mayoría de las obras son coreografías propias, a excepción de algunas correspondientes a los inicios del ballet, como por ejemplo *La Boda de Luis Alonso* coreografiada por Ester Escudero para la sala de fiestas el Madrigal en 1979, o ese mismo año el Zapateado de Sarasate para la plaza de toros de Nimes en Francia; *Asturias* de Albéniz y *Los Cantos Canarios* de T. Power, coreografiados por Joaquín Villa, éste último, en 1980 para estrenarlo en el teatro Álvarez Quintero, donde el ballet está integrado en el espectáculo de Isabel Pantoja.

Además de su labor como director artístico y primer bailarín de su compañía, en uno de los contratos se le propone que coreografie Carmen, fusionando su compañía con un ballet inglés de danza moderna "Playmodel Ballet", poniendo en escena a veintidós bailarines (Imagen nº 560 y 561) en 1988, en la sala de fiestas Galas de Salou (Tarragona) donde en la temporada siguiente, en 1989, coincide en la programación con un ballet ruso de veintiocho integrantes, The Russian Dance Company of Moscow, y en esta ocasión se le solicita dar clases de flamenco a las bailarinas y de folclore español a toda la compañía. Dicho ballet desarrollaba el espectáculo "Ritmos del planeta de la URSS" (Imagen nº 565).

Analizado su repertorio encontramos los cuatro estilos de la Danza Española, predominando sobre todo, el clásico español. Por el contrario, se denota escasez de flamenco, hecho que se producía por el motivo de que en algunos contratos coincidían en la misma sala de fiestas un ballet español y un cuadro flamenco, como en el caso de la sala de fiestas El Relicario de Lloret de Mar (imagen nº 554) y la sala de fiestas El Ruedo de Tosa de Mar (imágenes nº 553, 552).

En cuanto al vestuario de su ballet es diseñado por él mismo, influido por el estilo y elegancia del ballet de Silvia Ivars. Encarga su confección a distintos modistos y sastres como el catalán Manolo Gómez (modisto de grandes revistas, motivo por el cual se da el dominio en adornos con lentejuelas) y, en Madrid: Anita,

Martín Romero, Redondo (modisto de Lola Flores, Manuela Vargas, etc...) o González (sastre de casi todos los trajes masculinos), Todos ellos profesionales que han participado en la creación de vestuario para compañías como las de Mariemma, Pilar López, Antonio Ruiz, M^a Rosa o Antonio Gades, y del Ballet Nacional de España.

TABLA 23. REPERTORIO DEL BALLE DE CLÁSICO ESPAÑOL DE MIGUEL PRADA

Clásico Español	Folclore	Escuela Bolera	Flamenco
<i>La Vida Breve</i> , de M. de Falla	<i>El Caserío</i> , de Guridi (Vasco)	Las Sevillanas Boleras (música popular)	Alegrías de hombre (Populares)
<i>Asturias</i> , de I. Albéniz	<i>Gigantes y Cabezudos</i> , de Fernández Caballero (Aragonés)	El Bolero de <i>La Boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez	Alegrías de mujer
<i>La Torre del Oro</i> , de G. Giménez	España de Chabrier (Aragonés)	El Baile de <i>La boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez	Zapateado de P. Sarasate
<i>La boda de Luis Alonso</i> , de G. Giménez	<i>La Dolores</i> , de T. Bretón (Aragonés)	Los Cantos Canarios, de T. Power	<i>Las Salinas</i> , de F. Campuzano
<i>La Revoltosa</i> , de R. Chapí	<i>Fantasia Galáica</i> , de E. Halffter (Gallego)		Caracoles (populares)
<i>Fandango de Doña Francisquita</i> , de A. Vives			Rumba Popular
<i>Suite de Carmen</i> , de Bizet			
<i>El Bolero</i> , de M. Ravel			
<i>La Farruca del Molinero</i> , de M. de Falla			

Fuente: Elaboración propia

Miguel Prada cuidaba mucho el vestuario en sus espectáculos, ya que incidía en proporcionar una buena imagen del ballet, que era muy importante para ser contratados por el empresario. Para ello utilizaba los escenarios de las salas de fiestas u otros espacios, donde se realizaban fotografías de pose con el vestuario, fotografías que utilizaba su representante para publicitar el ballet. Así aprovechó escenarios como el de la Sala de Fiestas El Madrigal en la Costa del Sol, Sala de Fiestas Aladinos en Gran Canaria (Imágenes nº 536, 537, 538 y 539), y el Parque de Atracciones Tívoli en Málaga, (imagen nº 541).

Por otro lado, la elegancia del vestuario repercute en la elegancia del ballet, como constatan las críticas de algunos periódicos que consideran a este vestuario “impecable”, como es en el caso de su actuación en Tarragona (imagen nº 446). Así mismo, el vestuario en su ballet detenta un protagonismo en la creación

coreográfica, en la imagen proyectada del movimiento (Imagen nº 579), teniendo un importante papel la falda, la bata de cola (Imagen nº 590) y los mantones (imágenes nº 599, 600, 601 y 602). En dicha imagen del movimiento va a incidir también la calidad de los materiales y el diseño del vestuario. Podemos afirmar, en base a sus características, que es un claro ejemplo del vestuario convencional de un ballet de clásico español. Por ello presentamos una muestra del análisis realizado a su vestuario gracias a la posibilidad de haber accedido a él y la comprobación del buen estado en que se encuentra, alguno de ellos inclusive, con más de tres décadas de antigüedad y uso en más de tres mil representaciones.

TABLA 24. FICHA VESTUARIO. TRAJE FLAMENCO FEMENINO. BALLET DE MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Flamenco-Femenino (Imágenes nº 589 y 590)
Vestuario	Vestido Bata de Cola de mujer
Música	Alegrías populares
Coreografía	Miguel Prada
Año de fabricación	1987
Espacio escénico de estreno	Sala de fiestas Galas (Salou, Tarragona)
Confección	Anita (Madrid)
Talla	38
Composición	<p>Traje:</p> <p>-Vestido de cuerpo enterizo ajustado con abundantes cortes en nesgas. Principal de raso con fondo blanco y salpicado de lunares rojos, forrado con algodón blanco. Escote de pico en el busto y escote de espalda hasta la cintura. Terminado con tres volantes superpuestos.</p> <p>-Cola formada por ocho volantes dobles, ribeteados con puntilla de encaje de bolillos color rojo: el superior con lunares y el inferior liso rojo. Reforzada por una armadura interior de papel de nylon (color rojo) con seis volantes interiores.</p> <p>Mantón: mal llamado “de Manila”, debería llamarse de China</p> <p>Calzado: zapato flamenco modelo salón, color material.</p> <p>Complementos: tocado formado por peineta roja.</p> <p>Calzado: zapatos piel color rojo, fabricación de Gallardo</p>

Fuente: Elaboración propia

La bata de Cola aparece a finales del siglo XIX como adaptación de un adorno igualmente presente en la indumentaria femenina y urbana de gala consagrada por la moda del momento.

La bata de cola es un ser vivo y delicado al que hay que tratar con mimo exquisito... tiene medida, compás, estilo, sobriedad, alegría, tristeza,... (Matilde Coral, 2003).

Los volantes del traje de flamenca pertenecen al tipo de ornamentación circular (en anillos) acentuando los contornos redondos del cuerpo... simbólicamente los podríamos alinear como círculos descendentes a

partir de la redondez de la cadera, estrechamente marcada, que encubren al mismo tiempo que subrayan la importancia de lo que está debajo, que no se muestra ni se ciñe, pero que sin embargo se va abriendo progresivamente en círculos cada vez más amplios, permitiendo un posible acceso simbólico a través del baile de cortejo. (Martínez Moreno, Rosa M^a, 2002)

TABLA 25. FICHA VESTUARIO. TRAJE FLAMENCO MASCULINO. BALLETS MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Flamenco-Masculino (imágenes nº 597, 598)
Vestuario	Traje Flamenco de hombre
Música	Zapateado
Coreografía	Joaquín Villa
Año de fabricación	1979
Espacio escénico de estreno	Plaza de Toros de Nimes- Francia
Confección	González - Madrid.
Talla	40
Composición	<p>Traje: confeccionado en alpaca gris.</p> <ul style="list-style-type: none"> - pantalón de tiro alto sujeto con tirantes y forrado - chaleco con cierre de doble pecho y solapa de terciopelo - chaqueta con bolsillos de ojal, solapa de terciopelo con ribeteado al bies, guateado interior y adornado con alamares superpuestos en cordón de seda y botones en manga. Camisa blanca de algodón <p>Calzado: bota caño corto y estrecho de piel color negro, clavos en puntera y tacón, realizado por Gallardo</p>

Fuente: Elaboración propia

Respecto a los trajes tradicionales nos encontramos con que son adaptados para la puesta en escena de estos ballets, siendo dos las causas principales de esta adaptación: por un lado la variedad de estilos dentro de un mismo espectáculo, y por otro, el pequeño número de integrantes, circunstancia que condiciona los cambios de vestuario que se ejecutan, a veces, en un tiempo inferior al minuto. Estos aspectos son tenidos en cuenta en el diseño del vestuario, y aquí exponemos un claro ejemplo con el traje de jota donde se unen diferentes piezas, que originalmente irían por separado, en una pieza única fácil y rápida de vestir.

TABLA 26. FICHA VESTUARIO. TRAJE FOLCLORE FEMENINO. BALLETS MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Folclore – Femenino (Imagen nº 552)
Vestuario	Traje de jota aragonesa de mujer, adaptación de traje tradicional denominado "jotero".
Música	Gigantes y Cabezudos, de Fernández Caballero
Coreografía	Miguel Prada
Año de fabricación	1983
Espacio escénico de estreno	Sala de fiestas Benidorm Palace
Confección	Anita- Madrid
Talla	38

Composición	<p>Traje:</p> <p>La enagua, falda, camisa, delantal y mantón, se recogen en una única pieza formada por un vestido, abrochado con cremallera en parte delantera que queda oculta por el mantón. Consta de enagua blanca con 5 volantes de papel de nylon, falda cortada a capa, realizada con tela de brocado. largo bajo la rodilla y circunferencia de vuelo 5 metros, imitación camisa confeccionada en punto negro con puntillas blanca y negra en antebrazo y muñeca, delantal de raso ribeteado con tira de lentejuelas y puntilla de algodón a juego con camisa y mantón de merino.</p> <p>Medias: de hilo de algodón blanco tejido con calados, sujetas por encima de la rodilla con liga elástica.</p> <p>Pololos: blancos con puntilla inferior de algodón.</p> <p>Calzado: alpargatas o zapato cerrado con cordones de tacón bajo.</p> <p>Complementos: tocado formado por lazo negro de terciopelo sobre moño y como aderezos, pendientes, gargantilla ajustada al cuello con una cinta de terciopelo y broche para cerrar mantón.</p>
-------------	---

Fuente: Elaboración propia

TABLA 27. FICHA VESTUARIO. TRAJE FOLCLORE MASCULINO. BALLET MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	
Folclore-Masculino (Imagen nº 552)	
Vestuario	Traje de jota aragonesa de hombre, adaptación de traje tradicional denominado <i>jotero</i> .
Música	Gigantes y Cabezudos
Coreografía	Miguel Prada
Año de fabricación	1983
Espacio escénico de estreno	Sala de Fiestas "Benidorm Palace"
Confección	Anita - Madrid
Talla	40
Composición	<p>Traje:</p> <p>Pantalón: Calzón ancho de terciopelo negro con abertura lateral y largo sobre rodilla.</p> <p>Camisa de algodón blanca.</p> <p>Chaleco, con delantera en brocado a juego con estampado de falda de la mujer y espalda de terciopelo negro.</p> <p>Pololos, calzoncillo de tela de algodón blanca adornados con puntilla lateral y ajustados bajo rodilla con elástico.</p> <p>Medias de hilo de algodón blanco tejido con calados, sujetas sobre rodilla con liga elástica.</p> <p>Calcetines negros, denominados peduques.</p> <p>Calzado: Alpargatas.</p> <p>Complemento: tocado, pañuelo de merino ajustado a la cabeza con nudo en la sien, denominado cachirulo y faja de lana roja, enrollada sobre cintura.</p>

Fuente: Elaboración propia

En el diseño del vestuario del estilo de la escuela bolera, al igual que ocurre en el folclore, también influye la rapidez con que los bailarines han de cambiar de trajes durante el desarrollo de un espectáculo. Así analizamos este vestido de escuela bolera donde se unen diferentes piezas, que originalmente irían por separado.

TABLA 28. FICHA VESTUARIO. TRAJE ESCUELA BOLERA FEMENINO. BALLET MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Escuela Bolera-Femenino (Imagen nº 599)
Vestuario	Vestido Escuela Bolera de mujer, adaptación de la indumentaria propia del majismo
Música	El Baile de Luis Alonso, de G. Giménez
Coreografía	Miguel Prada
Año de fabricación	1981
Espacio escénico de estreno	Sala de Fiestas Aladinos, Gran Canaria
Confección	Manuel Gómez, Cataluña
Talla	38
Composición	<p>Traje:</p> <p>Las enaguas, falda, camisa y corpiño se unifican en una pieza llamada vestido, abrochado con cremallera en parte posterior. El corpiño es de terciopelo color marrón y va forrado con raso, con típicos adornos de pasamanería y madroños y escote ribeteado con volantito de gasa. Las mangas son de farol, color amarillo a juego con falda, recogidas encima del codo de gasa. La falda está compuesta por 5 capas, en las que se incluyen las enaguas, realizadas en gasa, forro y tul, con un vuelo de 4,80 metros de circunferencia.</p> <p>Calzado: Chapín negro o zapatilla de media punta teñida de igual color que el traje.</p> <p>Complemento: Redecilla de madroños como tocado.</p> <p>Fuente: Elaboración propia</p>

TABLA 29. FICHA VESTUARIO. TRAJE ESCUELA BOLERA MASCULINO. BALLET MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Escuela Bolera-Masculino (Imagen nº 596)
Vestuario	Traje de Escuela Bolera de hombre, adaptación de la indumentaria propia del "majismo"
Música	El Baile de Luis Alonso
Coreografía	Miguel Prada
Año de fabricación	1981
Espacio escénico de estreno	Sala de fiestas Aladinos. Gran Canaria
Confección	Manuel-Gómez- Cataluña
Talla	40
Composición	<p>Traje:</p> <p>Calzón ajustado con aplicación lateral en pasamanería de color marrón a juego con traje de mujer. Cosido al mismo el fajín de</p>

terciopelo con terminación de flecos en seda.
Chaleco de punto con solapa de terciopelo, complementado con adornos de pasamanería y botones de filigrana.
Camisa de gasa amarilla con chorreras en pecho y adornos de pasamanería con cierre de velcro para facilitar el cambio de vestuario.
Calzado: Chapín negro o zapatilla de media punta de mismo color.

Fuente: Elaboración propia

TABLA 30. FICHA VESTUARIO. TRAJE DE CLÁSICO ESPAÑOL LARGO FEMENINO. BALLET MIGUEL PRADA

Estilo Danza Española	Clásico Español mujer largo (Imágenes nº 582, 583, 584, 585, 586, 587)
Vestuario	Vestido de Clásico Español
Música	Los Cantos Canarios, de T. Power
Coreografía	Joaquín Villa
Año de fabricación	1981
Espacio escénico de estreno	Teatro Álvarez Quintero, de Sevilla
Confección	Manuel Gómez. Cataluña.
Talla	38
Composición	<p>Traje:</p> <p>Vestido color amarillo con escote delantero de pico ribeteado de canutillos, corte bajo pecho con bordados de lentejuela al igual que el inicio del único volante plisado y forma de colín. Las mangas sin adornos cierran en puño con cremallera. Cuerpo forrado en algodón blanco y falda forrada en papel de nylon color naranja.</p> <p>Mantoncillo a juego con vestido con volante plisado y mismo ribeteado de canutillo.</p> <p>Complementos: tocado floral de color amarillo.</p> <p>Zapatos de flamenco color amarillo, modelo salón.</p>

Fuente: Elaboración propia

De forma paralela a la estilización del movimiento, el traje experimenta una estilización en formas, colores y tejidos. El remate de volantes en faldas y mangas evolucionan desde un barroquismo externo hasta una estilización absoluta en la que el volante se insinúa o simplemente desaparece. En este traje las mangas no tienen volantes permitiendo concebir un dibujo limpio de los brazos, y el volante plisado de la falda se marca con una línea de pedrería. El colín reflejo de un elemento perteneciente a la moda urbana de finales del siglo XIX.

**TABLA 31. FICHA VESTUARIO. TRAJE DE CLÁSICO ESPAÑOL CORTO FEMENINO.
BALLET MIGUEL PRADA**

Estilo Danza Española	Clásico español mujer corto (Imágenes nº 594 y 595)
Vestuario	Vestido denominado de Clásico Español
Música	Boda de Luis Alonso, de G. Gerónimo
Coreografía	Ester Escudero
Año de fabricación	1979
Espacio escénico de estreno	Sala de Fiestas- Madrigal, Benalmadena-Málaga
Confección	Redondo - Madrid.
Talla	40
Composición	<p>Traje:</p> <p>Vestido de color blanco realizado en crespón con enaguas de papel de 5 volantes y cosidas a cintura del vestido. Importante resaltar la pedrería del pecho que va adherido al vestido con velcro para facilitar la limpieza del mismo, al igual que los adornos del comienzo de la quillas de la falda. El bordado es realizado con pedrería y canutillos.</p> <p>Calzado: zapato de mujer en piel teñido en color blanco fabricado por Gallardo.</p> <p>Complemento: peineta dorada.</p>

Fuente: Elaboración propia

**TABLA 32. FICHA VESTUARIO. TRAJE DE CLÁSICO ESPAÑOL MASCULINO.
BALLET MIGUEL PRADA**

Estilo Danza Española	Clásico español hombre (Imagen nº 581)
Vestuario	Traje denominado de Clásico Español de hombre.
Música	Boda de Luis Alonso, de G. Giménez
Coreografía	Ester Escudero
Año de fabricación	1979
Espacio escénico de estreno	Sala de fiestas El Madrigal, Benalmadena (Málaga)
Confección	Redondo. Madrid
Talla	40
Composición	<p>Traje:</p> <p>Pantalón color blanco de tiro alto sujeto con tirantes y forrado.</p> <p>Chaleco blanco con cierre delantero de corchetes y bordado dorados realizados con canutillos y lentejuelas.</p> <p>Camisa de raso blanco con chorreras en pecho y puños, con botones dorados cierra con velcro por delante y final de mangas.</p> <p>Calzado: boto corto y estrecho de piel blanca, clavos en puntera y tacón, realizado por Gallardo.</p>

Fuente: Elaboración propia

Todos los elementos del vestuario intentan ser de la mejor calidad, como podemos apreciar en su variedad de mantones (Imágenes nº 601, 602, 603 y 604)

En la línea evolutiva de su vestuario, Miguel Prada incorpora las nuevas tendencias respecto a diseños y tipos de tejidos. Ejemplo de ello se produce a finales de la década de los ochenta, en la que se pone de moda la famosa lycra. El nuevo vestuario para El Bolero de Ravel, coreografiado por Miguel Prada, incorpora este tejido (Imágenes nº 600 y 564).

La composición inicial del ballet comienza con seis integrantes, a veces son siete (Imágenes nº 566 y 567), pero debido a las exigencias técnicas de los espacios escénicos donde desarrolla su obra le obligan a agrandar la compañía hasta diez bailarines. Miguel Prada tenía experiencia en diversos formatos de grupos o compañías:

Cuando empecé había tríos o cuartetos, como el Trío Madrid de flamenco, o de cuatro como Los Granados de clásico español. Grupos pequeños de ocho integrantes o compañías grandes de 40 o 50 personas como la de Antonio Ruíz o Rafael de Córdoba (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014).

En España actúa con ballet de diez bailarines en la Sala de Fiestas Galas de Salou en Tarragona (Imagen nº 559). Esta era una sala con capacidad para más de mil personas, al igual que la Sala de Fiestas Benidorm Palace.

El trabajo de su compañía se desarrolla en diferentes espacios escénicos, hecho que coincide con sus antecesores. Así podemos encontrar a su ballet trabajando en un parque de atracciones (imagen nº 540), anunciado en un night club (imagen nº 555), incluso en espacios naturales como los Jameos del Agua, en teatros (imágenes nº 544, 545), en casinos (imágenes 547 y 548), salas de fiestas, etc

En cuanto a la duración de estos contratos era variada. Podían ser galas por diferentes ciudades en el extranjero, como por ejemplo en Budapest (imagen nº 542) o como en España ocurría al grabar programas de televisión (Entre Amigos de Jose Luis Moreno); pero normalmente, en la compañía de Miguel Prada eran contratos de más de seis meses en salas de fiestas donde podías optar entre tomar una copa

disfrutando del espectáculo o saborear una cena anterior al comienzo del mismo (imágenes nº 550, 556, y 557), Salas que tenían programas donde incorporaban uno o dos ballets, nacional e internacional, así Miguel coincidió con ballet ingleses, rusos (imagen 564 y 567) e inclusive del Senegal (imagen 549), magos, orquestas (imagen nº 558) y otros shows como The Platters (imagen nº 551). También realizaba contratos más cortos, solían ser en invierno, con una duración de un par de meses como en el caso de la sala de fiestas Williams (Milán, Italia) (Imágenes nº 562 y 563).

En espacios como El Parque de Atracciones Tívoli la duración larga, meses, del espectáculo se realizaba en la Plaza de Andalucía, donde había un escenario y camerinos permanentes para el Ballet español (Imágenes nº 568, 569, 570 y 571) pero en algunas ocasiones se realizaban galas sueltas en el auditorio destinado para los conciertos de los cantantes.

Véamos sintetizada la trayectoria profesional de su ballet en la siguiente tabla.

TABLA 33. TRAYECTORIA PROFESIONAL DEL BALLET CLÁSICO ESPAÑOL DE MIGUEL PRADA

Fecha inicio	Sala/local	Ciudad	Nación
1979	Sala de Fiestas El Madrigal	Málaga	España
1979	Plaza de toros Nimes	Nimes	Francia
1980	Teatro Alvarez Quintero Espectáculo Isabel Pantoja	Sevilla	España
1981	Sala de Fiestas El Madrigal	Málaga	España
1981-82	Sala De Fiestas Aladinos	Gran Canaria	España
1982	Diversos espacios escénicos	Diversas ciudades	Austria
1983	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España
1983	Sala de Fiestas Benidorm Palace	Alicante	España
1984	Actuaciones varias	Budapest	Budapest
1984	Parque de Atracciones Tívoli World	Benalmádena (Málaga)	España
1984	Sala De Fiestas Aladinos	Gran Canaria	España
1985	Jameos del Agua	Lanzarote	España
1985	Sala de Fiestas El Relicario	Lloret de Mar	España
1985	Sala de Fiestas El Ruedo	Tossa de Mar	España
1985	Teatro Apolo Espectáculo Manolo Escobar	Barcelona	España
1986	Teatro Progreso Espectáculo Manolo Escobar	Madrid	España
1986	Plaza de toros Nimes	Nimes	Francia
1986	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España
1987	Casino de San Remo Festival de la canción	San Remo	Italia
1987	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España
1988	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España

1989	Sala de Fiestas William's	Milán	Italia
1989	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España
1989-90	Sala De Fiestas Aladinos	Gran Canaria	España
1990	Sala de Fiestas Fortuna (Casino Torrequebrada)	Málaga	España
1991	Diversos espacios escénicos	Praga	Checoslovaquia
1991	Centro Cultural Villa de Madrid Espectáculo Antoñita Moreno	Madrid	España
1991	Sala de Fiestas Galas	Salou (Tarragona)	España
1991	Programa Entre amigos T5	San Sebastián	España
1993-94	Parque de Atracciones Tivoli World	Benalmádena (Málaga)	España

Fuente: Elaboración propia

Lo que se constata de este ballet, es que hablamos de una representación de la Danza Española que las críticas periodísticas describen como ballet español en plan serio y que no todo se limita a flamenco, pandereta y castañuelas (imagen nº 543).

En 1994 decide retirar su ballet de los escenarios debido a las circunstancias laborales. Y realiza un último contrato de formato de pareja junto a Verónica Galiano en la Compañía de Cruceros Sun Line.

Entonces se bailaba sin subvenciones, era un riesgo para quién montaba un ballet. La técnica de los bailarines cada vez era mejor, pero no había trabajo, y la oferta de espectáculos en los hoteles empezó a peligrar las salas de fiestas; se cerraron muchas salas de fiestas, además de añadir el cambio de gustos en el público (Miguel Prada, comunicación personal. 25 de enero, 2014).

Escoge como lugar de residencia a la hora de su retiro profesional su Málaga natal.

CONCLUSIONES

4. CONCLUSIONES

En base al objetivo general de revisar con una óptica diferente la historia de la Danza Española, en el periodo comprendido entre 1940 y 1990, y contribuir a una visión *-justificada-*, más panorámica y poliédrica de la Danza Española escénica como fenómeno cultural, artístico y profesional, las conclusiones obtenidas tras el desarrollo de este trabajo de investigación se concretan en las siguientes:

1. Se constata que la imagen oficial que aborda la historia de la Danza Española escénica, en la época acotada, es incompleta y tendenciosa, pues no considera la realidad profesional de la misma en su totalidad, ya que:

- No contempla adecuadamente las manifestaciones de ésta en los ámbitos escénicos “populares”, que han sido infravaloradas por el discurso crítico académico. Si bien, por el contrario, en ellos se ejerció una importante contribución cultural, mediante una divulgación más completa de la Danza Española, en contraste con la situación actual en la que impera la confusión de términos. En estos espacios se representaban espectáculos cuyos repertorios se conformaban en base al amplio lenguaje coreográfico de la Danza Española y de sus diferentes estilos y formas (bolero, folclore, flamenco y clásico español).

- Tampoco considera ni pone en valor las pequeñas compañías y figuras, cuyas trayectorias profesionales artísticas fueron de gran relevancia a nivel cuantitativo y cualitativo, por haberse desarrollado preferentemente en espectáculos no netamente dancísticos, como son los ejemplos representativos seleccionados Tona Radely, Pacita Tomás, Ballet de Silvia Ivars, Ballet Los Goyescos o el de Miguel Prada, entre otros.

- Focaliza su atención en las manifestaciones netamente dancísticas y en las figuras y compañías que desarrollan su trayectoria en las mismas como por ejemplo Mariemma, Pilar López, Antonio Ruiz Soler, Antonio Gades, etc.

2. Se confirma que la praxis profesional de la Danza Española escénica desarrollada en el periodo acotado se puede definir como oficio artístico en base a:

- El trabajo para el bailarín profesional suponía un trabajo diario, “habitual”, y continuo en la línea del tiempo, hecho que le permitía tener la danza como única profesión y poder vivir de ella como se refleja en las trayectorias profesionales estudiadas, en contraste con la situación actual de la mayoría de los bailarines.

- El *modus operandi* de la formación o “aprendizaje” era el mismo que cualquier otro tipo de oficio artístico, es decir, se seguía la línea evolutiva de “aprendiz”, “oficial” y maestro, siendo éste último considerado y respetado en función de su trayectoria y conocimiento. La formación se completaba necesariamente con la praxis escénica dentro de una compañía. El objetivo del aprendizaje no era la obtención de un título, sino la de formarse para poder ejercer la profesión en el escenario.

- La utilización, en el entorno profesional, del término “oficio”, asociado al conocimiento basado en la práctica real escénica, tanto a nivel técnico e interpretativo, como en todos los aspectos relacionados con el desarrollo laboral escénico: cuidado del vestuario, de la imagen, actitudes personales y formas de estar, dominio del espacio escénico, ética profesional, etc.

3. El desarrollo del oficio se daba sobre la premisa de la libertad, tanto en el ámbito profesional escénico, pues básicamente se sostenía por la financiación privada, como en el ámbito de la enseñanza, donde el alumno elegía su línea de formación y con qué maestros estudiar en función a sus inquietudes artísticas y profesionales.

4. El oficio artístico de la Danza Española tuvo un gran auge en el periodo acotado, gracias a su desarrollo en diversos tipos de espectáculos y espacios escénicos –teatros, salas de fiestas, cine, etc.-, en manifestaciones netamente dancísticas o integrada en espectáculos de otros géneros escénicos, como los denominados folclóricos y los de variedades, y de la mano de figuras y compañías/ballets de pequeño, mediano y gran formato.

5. Las manifestaciones netamente dancísticas se desarrollaron preferentemente en teatros a cargo de grandes compañías -o figuras en el formato

recitales-, por lo que no disfrutaban de una gran oferta laboral a nivel nacional, necesitando generalmente el apoyo institucional y obligando a desarrollar parte de su trayectoria en el extranjero.

6. La oferta laboral para el sector profesional privado de la Danza Española escénica, a nivel nacional, fue sustentada principalmente por los espectáculos folclóricos, en el periodo comprendido entre 1940 y 1970, y por las salas de fiestas en el comprendido entre 1950 y 1990, hecho que generó la formación de numerosos ballets de pequeño formato, conformando el grueso de dicho sector.

7. En el marco legislativo, el posicionamiento y consideración del sector profesional de la Danza Española ha experimentado cambios que no consiguen entroncar con la realidad de su profesión.

8. Los ejemplos seleccionados Pacita Tomás, Tona Radely, Silvia y Alicia Ivars han sido piezas claves para el desarrollo de esta tesis, por constituir un testimonio vivo en el que apoyar el trabajo de campo de la investigación propuesta; unas fuentes primarias de documentación en cuanto al estudio del desarrollo de la Danza Española, en tanto oficio, y por tanto sobre los aspectos relacionados con la formación de los bailarines profesionales, formas de trabajos, ensayos, condiciones laborales, tipos de públicos, etc.

9. El apunte realizado sobre el Ballet Español Los Goyescos y el Ballet Español de Miguel Prada, ha ayudado a establecer una línea de continuidad temporal, favoreciendo una perspectiva más panorámica del desarrollo del oficio artístico de la Danza Española.

10. Tras el estudio y análisis de las trayectorias profesionales de los ejemplos seleccionados, como representativos del oficio artístico de la Danza Española escénica integrada en espectáculos no netamente dancístico, se puede observar una serie de características comunes:

- Suponen un reflejo de la variedad de manifestaciones de la Danza Española en el ámbito escénico, al desarrollarse en distintos espacios escénicos y en diferentes tipos de espectáculos.

- La continuidad temporal de sus trayectorias profesionales artísticas denota la importancia de las mismas a nivel cuantitativo y cualitativo: Tona Radely (1943-1969), Pacita Tomás (1943-1979), el Ballet de Silvia Ivars (1953-1993).

- Su calidad artística y profesional queda justificada por la propia trayectoria, por la crítica periodística del momento (cuando actuaban en teatros), por la categoría de las salas de fiestas que les contrataba, así como por el análisis coreográfico de sus interpretaciones.

- Disfrutaban del reconocimiento y valoración de los profesionales de oficio de la Danza Española escénica, coetáneos a ellos.

- El desarrollo de su trayectoria profesional se realiza tanto a nivel nacional como internacional.

- Sus repertorios se conforman en base al amplio lenguaje coreográfico de la Danza Española y de sus diferentes estilos y formas: bolero, folclore, flamenco y clásico español, coincidiendo en muchas ocasiones con las músicas seleccionadas.

- Han proyectado una imagen de la Danza Española, digna, respetable y valorable, que se caracteriza por la calidad artística.

- Han realizado una importante difusión de la Danza Española, dándola a conocer a un público muy diverso, tanto popular como culto, desde un público rural a un público urbano y, en este último caso, a veces popular, en salas de fiestas, y a veces selecto, en teatros. Tanto a nivel nacional e internacional.

- Han desarrollado una importante labor en la formación de las siguientes generaciones de profesionales, bien en sus propios ballets (en los tres casos), bien en sus posteriores escuelas (en los casos de Tona Radely y de Pacita Tomás junto a Joaquín Villa).

11. Estos ballets presentan dos modalidades, en función de que se centren en una actuación individual o prioricen el trabajo conjunto de todos los componentes.

- El ballet a cuyo frente va una *figura*, en el que la coreografía gira en torno a ella, da una gran importancia a su interpretación artística.

- El ballet tipo coral, en el que se pone de relieve la imagen global del ballet, potencian el protagonismo de los elementos como la unicidad de estilo o el vestuario.

12. La naturaleza de transversalidad que impregna la Danza Española, su riqueza, diversidad, interculturalidad, interdisciplinariedad, etc., no hacen sino generar una auténtica pléyade de posibilidades a la hora de enfrentarse a su estudio, que tiene como consecuencia un alto grado de potencialidad para el fructífero emprendimiento de variadas líneas de investigación a su alrededor.

13. También, a modo de conclusión, se puede destacar que, aún no siendo un objetivo planteado inicialmente en este trabajo de investigación (aunque inherente a la realización del mismo), el desarrollo y articulación de la metodología necesaria para el mismo, ha resultado un apartado clave, por lo complejo que resulta el análisis de la Danza Española, dada la variedad y riqueza de su naturaleza, lo que se ha podido constatar en la fragmentación y sesgo de las metodologías de otros estudios sobre ella, como consecuencia, sin duda, de la profusión de elementos que obliga a tomar en consideración su estudio desde un punto de vista holístico.

Por último, señalar que, como resulta recomendable para cualquier trabajo de investigación, su realización no solo tiene que responder a nuestras preguntas iniciales, sino abrir interrogantes que motiven nuevas iniciativas de análisis sobre el objeto de estudio observado y, sobre todo, que apunten nuevos caminos y líneas de investigación. En tal sentido, durante el proceso de realización de este trabajo se han ido desgranando numerosos aspectos y argumentos en torno a la Danza Española y, en especial, a su vida en el periodo examinado, que lejos de poder tratarse con la profundidad deseada, creo que ofrecen un magnífico campo de inspiración para posibles temas de estudio: la evolución del repertorio de la Danza Española escénica, la repercusión de la democracia en el desenvolvimiento de la Danza Española escénica, el desarrollo de la Danza Española en la televisión y en el cine, la evolución del estatus social del profesional de Danza Española, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ABC. (1940a, febrero 2). ABC (Madrid) - 02/02/1940, p. 15 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 13 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/02/02/015.html>
- ABC. (1940b, febrero 3). ABC (Madrid) - 03/02/1940, p. 13 - ABC.es Hemeroteca.. Recuperado 13 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/02/03/013.html>
- ABC. (1940c, febrero 29). ABC (Madrid) - 29/02/1940, p. 14 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 13 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/02/29/014.html>
- ABC. (1943a, abril 7). ABC (Madrid) - 04/07/1943, p. 26 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/07/04/026.html>
- ABC. (1943b, julio 4). ABC (Madrid) - 04/07/1943, p. 26 - ABC.es Hemeroteca.. Recuperado 26 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/07/04/026.html>
- ABC. (1944a, enero, 27). ABC (Madrid) - 27/01/1944, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/01/27/016.html>
- ABC. (1944b, enero 28). ABC (Madrid) - 28/01/1944, p. 17 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/01/28/017.html>

- ABC. (1944c, junio 13). ABC (Madrid) - 13/06/1944, p. 25 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/06/13/025.html>
- ABC. (1944d, julio 1). ABC (Madrid) - 01/07/1944, p. 17 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/07/01/017.html>
- ABC (1945a, febrero 6). ABC (Madrid) - 06/02/1945, p. 25 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/02/06/025.html>
- ABC. (1945b, febrero 17). ABC (Madrid) - 17/02/1945, p. 18 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/02/17/018.html>
- ABC. (1945c, marzo 10). ABC (Madrid) - 03/10/1945, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/10/03/016.html>
- ABC. (1945d, marzo 17). ABC (Madrid) - 17/03/1945, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/03/17/016.html>
- ABC. (1945e, junio 2). ABC (Madrid) - 06/02/1945, p. 25 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/02/06/025.html>
- ABC. (1945f, junio 22). ABC (Madrid) - 22/06/1945, p. 17 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de octubre de 2014, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/06/22/017.html>

- ABC. (1945g, agosto 9). ABC (Madrid) - 09/08/1945, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de mayo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/08/09/016.html>
- ABC. (1945h, agosto 22). ABC (Madrid) - 22/08/1945, p. 14 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/08/22/014.html>
- ABC. (1945i, septiembre 29). ABC (Madrid) - 29/09/1945, p. 15 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/09/29/015.html>
- ABC. (1945j, octubre 3). ABC (Madrid) - 03/10/1945, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/10/03/016.html>
- ABC. (1945k, octubre 20). ABC (Madrid) - 20/10/1945, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1945/10/20/020.html>
- ABC. (1946a, enero 2). ABC (Madrid) - 02/01/1946, p. 27 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 29 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/01/02/027.html>
- ABC. (1946b, junio 12). ABC (Madrid) - 12/06/1946, p. 29 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/06/12/029.html>

- ABC. (1946c, junio 14). ABC (Madrid) - 14/06/1946, p. 29 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/06/14/029.html>
- ABC. (1946d, agosto 1). ABC (Madrid) - 01/08/1946, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/08/01/020.html>
- ABC. (1947a, mayo 27). ABC (Madrid) - 27/05/1947, p. 24 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/05/27/024.html>
- ABC. (1947b, junio 25). ABC (Madrid) - 25/06/1947, p. 18 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/06/25/018.html>
- ABC. (1947c, julio 8). ABC (Madrid) - 07/08/1947, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/08/07/016.html>
- ABC. (1947d, julio 20). ABC (Madrid) - 20/07/1947, p. 18 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/07/20/018.html>
- ABC. (1947e, agosto 1). ABC (Madrid) - 01/08/1947, p. 15 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/08/01/015.html>
- ABC (1947f, agosto 7). ABC (Madrid) - 07/08/1947, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/08/07/016.html>

- ABC. (1947g, septiembre 21). ABC (Madrid) - 21/09/1947, p. 26 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/09/21/026.html>
- ABC. (1947h, septiembre 23). ABC (Madrid) - 23/09/1947, p. 25 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/09/23/025.html>
- ABC. (1947i, diciembre 28). ABC (Madrid) - 28/12/1947, p. 25 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 24 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/12/28/025.html>
- ABC (1948a, enero 10). ABC (Madrid) - 10/01/1948, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 24 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/01/10/016.html>
- ABC. (1948b, abril 6). ABC (Madrid) - 04/06/1948, p. 15 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/04/015.html>
- ABC. (1948c, mayo 6). ABC (Madrid) - 05/06/1948, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/05/016.html>
- ABC. (1948d, mayo 8). ABC (Madrid) - 08/05/1948, p. 14 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 3 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/05/08/014.html>

- ABC. (1948e, julio 20). ABC (Madrid) - 20/07/1948, p. 7 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/07/20/007.html>
- ABC. (1948f, agosto 19). ABC (Madrid) - 19/08/1948, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/08/19/016.html>
- ABC. (1948g, septiembre 21). ABC (Madrid) - 21/09/1948, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 19 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/09/21/016.html>
- ABC. (1948h, septiembre 26). ABC (Madrid) - 26/09/1948, p. 26 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/09/26/026.html>
- ABC. (1949a, abril 16). ABC (Madrid) - 16/04/1949, p. 30 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 3 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/04/16/030.html>
- ABC. (1949b, mayo 1). ABC (Madrid) - 01/05/1949, p. 11 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 14 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/05/01/011.html>
- ABC. (1949c, junio 19). ABC (Madrid) - 19/06/1949, p. 28 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/06/19/028.html>
- ABC. (1949d, julio 20). ABC (Madrid) - 20/07/1949, p. 8 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de enero de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/07/20/008.html>

- ABC. (1949e, septiembre 20). ABC (Madrid) - 20/09/1949, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/09/20/020.html>
- ABC. (1949f, septiembre 30). ABC (Madrid) - 30/09/1949, p. 10 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/09/30/010.html>
- ABC. (1949g, diciembre 11). ABC (Madrid) - 12/11/1949, p. 21 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/11/12/021.html>
- ABC. (1949h, diciembre 28). ABC (Madrid) - 28/12/1949, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/12/28/041.html>
- ABC. (1950a, enero 27). ABC (Madrid) - 27/01/1950, p. 19 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/01/27/019.html>
- ABC. (1950b, mayo 31). ABC (Madrid) - 31/05/1950, p. 23 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/05/31/023.html>
- ABC. (1950c, agosto 12). ABC (Madrid) - 08/12/1950, p. 29 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/12/08/029.html>

- ABC. (1950d, diciembre 8). ABC (Madrid) - 08/12/1950, p. 29 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/12/08/029.html>
- ABC. (1951a, mayo 8). ABC (Madrid) - 08/05/1951, p. 27 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/05/08/027.html>
- ABC. (1951b, julio 14). ABC (Madrid) - 14/07/1951, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 6 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/07/14/020.html>
- ABC. (1951c, agosto 3). ABC (Madrid) - 03/08/1951, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 6 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/08/03/004.html>
- ABC. (1951d, agosto 31). ABC (Madrid) - 31/08/1951, p. 18 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/08/31/018.html>
- ABC. (1951e, septiembre 14). ABC (Madrid) - 14/09/1951, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/09/14/020.html>
- ABC. (1951f, septiembre 18). ABC (Madrid) - 18/09/1951, p. 26 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/09/18/026.html>
- ABC. (1951g, octubre 21). ABC (Madrid) - 21/10/1951, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/10/21/004.html>

- ABC. (1951h, diciembre 22). ABC (Madrid) - 22/12/1951, p. 43 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/12/22/043.html>
- ABC. (1952a, enero 1). ABC (Madrid) - 01/01/1952, p. 71 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/01/01/071.html>
- ABC. (1952b, enero 31). ABC (Madrid) - 31/01/1952, p. 32 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/01/31/032.html>
- ABC. (1952c, febrero 8). ABC (Madrid) - 08/02/1952, p. 24 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/02/08/024.html>
- ABC. (1952d, abril 12). ABC (Madrid) - 04/12/1952, p. 7 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 3 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/12/04/007.html>
- ABC. (1952e, agosto 2). ABC (Madrid) - 08/02/1952, p. 24 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/02/08/024.html>
- ABC. (1952f, octubre 4). ABC (Madrid) - 04/10/1952, p. 30 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/10/04/030.html>

- ABC. (1952g, diciembre 4), ABC (Madrid) - 04/12/1952, p. 7 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1952/12/04/007.html>
- ABC. (1953a, enero 30). ABC (Madrid) - 30/01/1953, p. 18 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/01/30/018.html>
- ABC. (1953b, junio 2). ABC (Madrid) - 02/06/1953, p. 49 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 20 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/06/02/049.html>
- ABC. (1953c, junio 4). ABC (Madrid) - 04/06/1953, p. 44 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 13 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/06/04/044.html>
- ABC. (1953d, agosto 9). ABC (Madrid) - 09/08/1953, p. 36 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/08/09/036.html>
- ABC. (1953e, agosto 12). ABC (Madrid) - 12/08/1953, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/08/12/020.html>
- ABC. (1953f, octubre 16). ABC (Madrid) - 16/10/1953, p. 6 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/10/16/006.html>
- ABC. (1953g, diciembre 12). ABC (Madrid) - 12/12/1953, p. 26 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 13 de febrero de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/12/12/026.html>

- ABC. (1953h, diciembre 15). ABC (Madrid) - 15/12/1953, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1953/12/15/041.html>
- ABC. (1954a, abril 22). ABC (Madrid) - 22/04/1954, p. 30 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 18 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/04/22/030.html>
- ABC. (1954b, septiembre 12). ABC (Madrid) - 12/09/1954, p. 45 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/09/12/045.html>
- ABC. (1954c, diciembre 7). ABC (Madrid) - 07/12/1954, p. 42 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 18 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/12/07/042.html>
- ABC. (1955a, enero 25). ABC (Madrid) - 25/01/1955, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 18 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/01/25/004.html>
- ABC. (1955b, mayo 7). ABC (Madrid) - 07/05/1955, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 12 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/05/07/004.html>
- ABC. (1955c, mayo 26). ABC (Madrid) - 26/05/1955, p. 21 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/05/26/021.html>

- ABC. (1955d, mayo 27). ABC (Madrid) - 27/05/1955, p. 52 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/05/27/052.html>
- ABC. (1955e, julio 5). ABC (Madrid) - 07/05/1955, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 12 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/05/07/004.html>
- ABC. (1956a, febrero 7). ABC (Madrid) - 07/02/1956, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/02/07/020.html>
- ABC. (1956b, julio 4). ABC (Madrid) - 04/07/1956, p. 45 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/07/04/045.html>
- ABC. (1956c, octubre 28). ABC (Madrid) - 28/10/1956, p. 50 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 1 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/10/28/050.html>
- ABC. (1956d, octubre 30). ABC (Madrid) - 30/10/1956, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/10/30/041.html>
- ABC. (1956e, noviembre 17). ABC (Madrid) - 17/11/1956, p. 52 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/11/17/052.html>
- ABC. (1956f, noviembre 18). ABC (Madrid) - 18/11/1956, p. 89 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de marzo de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/11/18/089.html>

- ABC. (1956g, noviembre 25). ABC (Madrid) - 25/11/1956, p. 94 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/11/25/094.html>
- ABC. (1957a, marzo 3). ABC (Madrid) - 03/03/1957, p. 32 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/03/03/032.html>
- ABC. (1957b, abril 17). ABC (Madrid) - 17/04/1957, p. 45 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/04/17/045.html>
- ABC. (1957c, abril 21). ABC (Madrid) - 21/04/1957, p. 97 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/04/21/097.html>
- ABC. (1957d, mayo 26). ABC (Madrid) - 26/05/1957, p. 70 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/05/26/070.html>
- ABC. (1957e, junio 2). ABC (Madrid) - 02/06/1957, p. 81 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de mayo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/06/02/081.html>
- ABC. (1957f, junio 9). ABC (Madrid) - 09/06/1957, p. 91 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 24 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/06/09/091.html>

- ABC. (1957g, junio 29). ABC (Madrid) - 29/06/1957, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/06/29/041.html>
- ABC. (1957h, noviembre 16). ABC (Madrid) - 16/11/1957, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/11/16/041.html>
- ABC. (1958a, enero 2). ABC (Madrid) - 02/01/1958, p. 1 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/01/02/001.html>
- ABC. (1958b, marzo 6). ABC (Madrid) - 06/03/1958, p. 56 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/03/06/056.html>
- ABC. (1958c, marzo 12). ABC (Madrid) - 12/03/1958, p. 63 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/03/12/063.html>
- ABC. (1958d, marzo 21). ABC (Madrid) - 21/03/1958, p. 6 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 24 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/03/21/006.html>
- ABC. (1958e, abril 11). ABC (Madrid) - 11/04/1958, p. 56 - ABC.es Hemeroteca. (Recuperado 1 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/04/11/056.html>
- ABC. (1958f, abril 13). ABC (Madrid) - 13/04/1958, p. 92 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/04/13/092.html>

- ABC. (1958g, diciembre 20). ABC (Madrid) - 20/12/1958, p. 79 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/12/20/079.html>
- ABC. (1959, octubre 22). ABC (Madrid) - 22/10/1959, p. 62 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 18 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/10/22/062.html>
- ABC. (1960a, abril 19). ABC (Madrid) - 19/04/1960, p. 77 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 8 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1960/04/19/077.html>
- ABC. (1960b, abril 23). ABC (Madrid) - 23/04/1960, p. 64 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 21 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1960/04/23/064.html>
- ABC. (1960c, abril 30). ABC (Madrid) - 30/04/1960, p. 82 - ABC.es Hemeroteca. (Recuperado 8 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1960/04/30/082.html>
- ABC. (1961a, junio 12). ABC (Madrid) - 06/12/1961, p. 10 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/12/06/010.html>
- ABC. (1961b, agosto 22). ABC (Madrid) - 22/08/1961, p. 40 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/08/22/040.html>

- ABC. (1961c, septiembre 21). ABC (Madrid) - 21/09/1961, p. 62 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/09/21/062.html>
- ABC. (1961d, diciembre 6). ABC (Madrid) - 06/12/1961, p. 10 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/12/06/010.html>
- ABC. (1962a, julio 21). ABC (Madrid) - 21/07/1962, p. 43 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1962/07/21/043.htm>
- ABC. (1962b, septiembre 26). ABC (Madrid) - 26/09/1962, p. 60 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1962/09/26/060.html>
- ABC. (1963a, mayo 10). ABC (Madrid) - 10/05/1963, p. 82 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1963/05/10/082.html>
- ABC. (1963b, mayo 26). ABC (Madrid) - 26/05/1963, p. 115 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 14 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1963/05/26/115.html>
- ABC. (1964, febrero 21). ABC (Madrid) - 21/02/1964, p. 95 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/02/21/095.html>
- ABC. (1966, agosto 20). ABC (Madrid) - 20/08/1966, p. 61 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de marzo de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/08/20/061.html>

- ABC. (1967a, enero 8). ABC (Madrid) - 08/01/1967, p. 100 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/01/08/100.html>
- ABC. (1967b, marzo 28). ABC (Madrid) - 28/03/1967, p. 97 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 17 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/03/28/097.html>
- ABC. (1967c, septiembre 29). ABC (Madrid) - 29/09/1967, p. 4 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 27 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/09/29/004.html>
- ABC. (1967d, octubre 5). ABC (Madrid) - 05/10/1967, p. 87 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 6 de marzo de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/10/05/087.html>
- ABC. (1968a, mayo 9). ABC (Madrid) - 09/05/1968, p. 106 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/05/09/106.html>
- ABC. (1968b, junio 21). ABC (Madrid) - 21/06/1968, p. 128 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/06/21/128.html>
- ABC. (1970a, mayo 10). ABC (Madrid) - 10/05/1970, p. 73 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/05/10/073.html>

- ABC. (1970b, junio 17). ABC (Madrid) - 17/06/1970, p. 90 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 5 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/06/17/090.html>
- ABC. (1975a, febrero 6). ABC (Madrid) - 06/02/1975, p. 65 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/02/06/065.html>
- ABC. (1975b, mayo 6). ABC (Madrid) - 05/06/1975, p. 88 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/06/05/088.html>
- ABC. (1975c, noviembre 5). ABC (Madrid) - 11/05/1975, p. 20 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/05/11/020.html>
- ABC. (1975d, noviembre 6). ABC (Madrid) - 11/06/1975, p. 85 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/06/11/085.html>
- ABC. (1979, agosto 18). ABC (Madrid) - 18/08/1979, p. 2 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 17 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/08/18/002.html>
- ABC. (1984a, febrero 12). ABC (Madrid) - 12/02/1984, p. 75 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/02/12/075.html>
- ABC. (1984b, abril 26). ABC (Madrid) - 26/04/1984, p. 76 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/04/26/076.html>

- ABC. (1984c, noviembre 19). ABC (Madrid) - 19/11/1984, p. 71 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/11/19/071.html>
- ABC. (1985a, agosto 21). ABC (Madrid) - 21/08/1985, p. 53 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/08/21/053.html>
- ABC. (1985b, noviembre 7). ABC (Madrid) - 11/07/1985, p. 78 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/07/11/078.html>
- ABC. (1985c, diciembre 17). ABC (Madrid) - 17/12/1985, p. 84 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 3 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/12/17/084.html>
- ABC. (1986a, febrero 20). ABC (Madrid) - 20/02/1986, p. 81 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/02/20/081.html>
- ABC. (1986b, noviembre 22). ABC (Madrid) - 22/11/1986, p. 97 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/11/22/097.html>
- ABC. (1987, abril 1). ABC (Madrid) - 04/01/1987, p. 83 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/01/04/083.html>

- ABC. (1988, noviembre 30). ABC (Madrid) - 30/11/1988, p. 108 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/11/30/108.html>
- ABC. (1989, enero 30). ABC (Madrid) - 30/01/1989, p. 84 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/01/30/084.html>
- ABC. (1991, diciembre 10). ABC (Madrid) - 10/12/1991, p. 121 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/12/10/121.html>
- ABC, Sevilla. (1945, diciembre 27). ABC SEVILLA (Sevilla) - 27/12/1945, p. 15 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 7 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1945/12/27/015.html>
- ABC, Sevilla. (1946a, marzo 31). ABC SEVILLA (Sevilla) - 31/03/1946, p. 23 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 29 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1946/03/31/023.html>
- ABC, Sevilla. (1946b, abril 12). ABC SEVILLA (Sevilla) - 04/12/1946, p. 13 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1946/12/04/013.html>
- ABC, Sevilla. (1946c, noviembre 29). ABC SEVILLA (Sevilla) - 29/11/1946, p. 14 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1946/11/29/014.html>
- ABC, Sevilla. (1946d, diciembre 4). ABC SEVILLA (Sevilla) - 04/12/1946, p. 13 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2014, a partir de

<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1946/12/04/013.html>

- ABC, Sevilla. (1947a, enero 5). ABC SEVILLA (Sevilla) - 01/05/1947, p. 17 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1947/05/01/017.html>
- ABC, Sevilla. (1947b, mayo 1). ABC SEVILLA (Sevilla) - 01/05/1947, p. 17 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1947/05/01/017.html>
- ABC, Sevilla. (1948, diciembre 11). ABC SEVILLA (Sevilla) - 11/12/1948, p. 12 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 9 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1948/12/11/012.html>
- ABC, Sevilla. (1949, septiembre 29). ABC SEVILLA (Sevilla) - 29/09/1949, p. 14 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1949/09/29/014.htm>
- ABC, Sevilla. (1951, septiembre 27). ABC SEVILLA (Sevilla) - 27/09/1951, p. 16 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 6 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1951/09/27/016.html>
- ABC, Sevilla. (1952, febrero 26). ABC SEVILLA (Sevilla) - 26/02/1952, p. 19 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1952/02/26/019.html>
- ABC, Sevilla. (1957, abril 26). ABC SEVILLA (Sevilla) - 26/04/1957, p. 43 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1957/04/26/043.html>

- ABC, Sevilla. (1958, mayo 13). ABC SEVILLA (Sevilla) - 13/05/1958, p. 41 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 13 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1958/05/13/041.html>
- ABC, Sevilla. (1959, octubre 28). ABC SEVILLA (Sevilla) - 28/10/1959, p. 37 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1959/10/28/037.html>
- ABC, Sevilla. (1960, marzo 3). ABC SEVILLA (Sevilla) - 03/03/1960, p. 34 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 2 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1960/03/03/034.html>
- ABC, Sevilla. (1964, septiembre 5). ABC SEVILLA (Sevilla) - 05/09/1964, p. 51 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1964/09/05/051.html>
- ABC, Sevilla. (1966, octubre 25). ABC SEVILLA (Sevilla) - 25/10/1966, p. 58 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1966/10/25/058.html>
- ABC, Sevilla. (1973, marzo 28). ABC SEVILLA (Sevilla) - 28/03/1973, p. 44 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 10 de marzo de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/28/044.html>
- ABC, Sevilla. (1979, diciembre 22). ABC SEVILLA (Sevilla) - 22/12/1979, p. 91 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 30 de octubre de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1979/12/22/091.html>
- ABC, Sevilla. (1994, noviembre 15). ABC SEVILLA (Sevilla) - 15/11/1994, p. 64 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 4 de enero de 2015, a partir de

<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1994/11/15/064.html>

- ABC, Sevilla. (1995, febrero 23). ABC SEVILLA (Sevilla) - 23/02/1965, p. 63 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 23 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1965/02/23/063.html>
- Abella, R. (2008). *Crónica de la posguerra 1939-1955*. Barcelona, España: Ediciones B.
- Acker, Y. (1998). Ballets escritos por compositores españoles en el siglo XX. En *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* (pp. 41-67). INAEM.
- A. De Sotomayor, F. (1953). En *Ballet Español*. Madrid, España: Afrodisio Aguado, S.A.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgins, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre coreografic de la Comunitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana.
- Adshead, J. (1999). Introducción al análisis coreográfico: Características y situación dentro del estudio de la danza. En *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre coreografic de la Comunitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència Generalitat Valenciana.
- A. García (comunicación personal) (2011, septiembre 29).
- Aida Gómez (comunicación personal) (2009, junio 17). Recuperado a partir de <http://www.eldiariomontanes.es/20090617/cultura/danza/danza-española-amplia-mucho-20090617.html>
- Aixalá, P., & Gallego, M. (2006). *Antonio Molina, el genio que revolucionó la copla*. Antinea.

- Alarcón Aljaro, P. R. (2004). *Método pedagógico de interacción Música/Danza. Adaptación del Lenguaje Musical a la técnica de pies en el Flamenco y en el Clásico Español*. Málaga, España: Flamenco Escrito Editores.
- Albizu, Ibis. (2014, septiembre 2). La tradición escrita de la danza española. | Teoría de la danza. Recuperado 2 de septiembre de 2014, a partir de <http://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/13/la-tradicion-escrita-de-la-danza-espanola/>
- Algar Pérez-Castilla, L. (2009). *La Imagen de la Danza Española escénica en la cultura contemporánea*. Trabajo de Suficiencia Investigadora del DEA, programa de doctorado Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital.). Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga, Málaga, España.
- Algar Pérez-Castilla, L. (2010a). Descontextualización del folclore en la danza escénica. En *XXVII Congreso Mundial de investigación de la danza CID-UNESCO, 2010*. Córdoba, España.
- Algar Pérez-Castilla, L. (2010b). Imagen proyectada de la Danza Española por los medios de comunicación a través del soporte mediático de Internet. En *La Investigación en Danza en España 2010* (pp. 78-87). Valencia: Mahali.
- Algar Pérez-Castilla, L. (2011). Cine-danza española, ¿un noviazgo imposible? En *Cine español. Perspectivas y prospectiva* (Ruiz San Miguel, J., Sauret Guerrero, T., Gómez, Gómez, A.J., pp. 87-104). Málaga, España: Ministerio de Cultura-Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICCA) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (SPICUM).
- Alicia Ivars (comunicación personal) (2010, enero 16).
- Alicia Ivars (comunicación personal) (2011, enero 15).
- Alonso De Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid, España: Castalia, S.A.

- Álvarez Caballero, Á. (1997). *Pilar López. Una vida para el baile*. La Unión (Murcia), España: XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas, Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de La Unión (Murcia).
- Álvarez Caballero, Á. (1998). *El Baile Flamenco*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Álvarez Cañibano, A. (1998). Ritmo para el espacio. Un siglo de Búsquedas. En *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.
- Álvarez Cañibano, A. (2015, julio 18). Artium. documentar la danza. Recuperado 18 de julio de 2015, a partir de <http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=iJg8MYdwtT8%3D&tabid=461&language=es-ES>
- Álvarez Cañibano, A., Cano, J. I., & González Ribot, M. J. (1998). *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el Ballet en el siglo XX*. Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Álvarez Franesqui, & Pérez, Pérez, A. (2008, febrero 25). Ballet español Antología (Corógrafo: Alberto Lorca) - T08-0207 Alvarez y Peréz, Régimen jurídico de los ballets nacionales.pdf. Recuperado 21 de junio de 2015, a partir de <http://www.mastergestioncultural.org/files/File/TESINAS/T08-0207%20Alvarez%20y%20Perz,%20Regimen%20juridico%20de%20los%20ballets%20nacionales.pdf>
- Álvarez Puente, I. (1994). *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado a partir de http://www.researchgate.net/publication/270273572_El_cuerpo_en_el_espacio._Cuestiones_sobre_el_analisis_del_movimiento_en_la_teoria_de_la_danza
- Álvarez Puente, I. (2010). Consideraciones éticas en la Investigación de la Danza. En *La investigación en Danza en España 2010* (pp. 175-185). Valencia: Mahali.
- Amador, P. (2013). *El libro de la Copla*. Almuzara.

- Amar Rodríguez, V. M. (2009). *El cine y otras miradas. Contribuciones a la educación y a la cultura audiovisual*. Sevilla. Zamora: Comunicación Social. Ediciones y publicaciones.
- Amo García, A. del (Ed.). (2004). *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia: el caso español*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Amorós, A., & Díez Borque, J. M. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, España: Castalia, S.A.
- Amorós, A. (2003). La Danza Española como patrimonio cultural. En *Ballet Nacional de España, 25 años* (pp. 11-13). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Aranburu Urtasun, M. (2000). *Danzas y bailes de Navarra*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. Departamento de Presidencia, Justicia e Interior.
- Ardévol, E., Pérez Tolón, L., Granada (Spain : Province), & Excma. Diputación Provincial. (1995). *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Arriazu, S. (2006). *Antonio el Bailarín. Memorias de viva voz*. Barcelona, España: Ediciones B.
- Arroyo, W. (2009). ¿Por dónde danzas? Pacita Tomás. *Por la Danza*, pp106-109.
- Asociación de Periodistas Digitales de Andalucía (Ed.) (2007): *1er congreso andaluz de periodismo digital. Guadix_19 y 20 de Abril. 2007*. España: @PDA.
- Aurelia Rey (comunicación personal) (2015, julio 3).
- Baget Herms, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España 1956-1975*. Instituto de Estudios Madrileños.
- Ballet de Silvia Ivars «Orgía (Danzas Fantásticas)» de Joaquín Turina. (2014). Recuperado a partir de

https://www.youtube.com/watch?v=sxzFfJJNBdE&feature=youtube_gdata_player

- Ballet Nacional de España. (2003). *Ballet Nacional de España. 25 años*. Madrid, España: Ballet Nacional de España. Secretaría General Técnica del MECD.
- Ballet Nacional de España. (2009). *El vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid, España: Ballet Nacional de España, Ministerio de Cultura, INAEM, BOE.
- Ballet Nacional de España. (2013). *Sorolla/BNE* (INAEM). Madrid, España: INAEM.
- Ballet Nacional de España. (2015). «Soleá del mantón» Zaguán. Blanca del Rey. BNE. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=b3kPjQ7CEaA>
- Barreiro, J. (2014, octubre 24). MARI PAZ, LA PROMESA QUEBRADA | Javier Barreiro. Recuperado 24 de octubre de 2014, a partir de <http://javierbarreiro.wordpress.com/2013/03/12/mari-paz-la-promesa-quebrada/>
- Barrios Peralbo, M. J. (2010). *La escuela bolera: método y análisis*. Málaga, España: Bryal.
- Barrios Peralbo, M. J. (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico* (info:eu-repo/semantics/doctoralThesis). Recuperado a partir de <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6858>
- Bedmar Encinas, L. (1996). La Música Española: compositores más representativos. Análisis de las obras más importantes escritas para Danza. En *I Congreso de Danza. Córdoba 26-29 de abril, 1996* (pp. 79-102). Córdoba, España: Ayuntamiento de Córdoba.

- Bejart, M. (2005). *Cartas a un joven bailarín*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.
- Bennahum, N. D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona, España: Global rhythm.
- Bernils Fernández, M. Á. (coord.) (2015). *Imperio Argentina. El legado de una estrella*. Centro de exposiciones de Benalmádena, Málaga, España.
- Bibliography | Colección Antonia Mercé. (2015, junio 29). Recuperado 29 de junio de 2015, a partir de about:reader?url=http%3A%2F%2Fdigital.march.es%2Fmerce%2Fen%2Fnode%2F34
- Biblioteca de Andalucía | Junta de Andalucía. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ba/>
- Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos • Fundación Juan March. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.march.es/bibliotecas/>
- Biblioteca Nacional de Catalunya. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.bnc.cat/>
- Biblioteca Virtual del CSIC - csic.es. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://bibliotecas.csic.es/biblioteca-virtual>
- Blas Vega, J. (1973). *Temas Flamencos* (primera edición). Madrid, España: Distribuciones Dante, S.L.
- Blas Vega, J. (1995, Primavera). Madrid, la Capital del Flamenco. *La Caña*, (nº 11), 5-15.
- Blas Vega, J. (1996). *La Canción Española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid, España: Colección Metáfora. Taller El Búcaro, S.L.
- Blas Vega, J. (1997). Introducción. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid, España: INAEM. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

- Blas Vega, J. (2002). El Flamenco y los toros. En *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 475-502). Sevilla, España: Tartessos.
- Blas Vega, J. (2006a). *El Flamenco en Madrid*. Córdoba, España: Almuzara.
- Blas Vega, J. (2006b). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid, España: Guillermo Blázquez.
- Blas Vega, J., & Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid, España: Cinterco.
- BOE.es - Documento BOE-A-1970-288. (2015, noviembre 8). Recuperado 8 de noviembre de 2015, a partir de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1970-288
- BOE nº 125, 5 de mayo de 1947. (2015, noviembre 7). Decreto de 18 de abril e3 1947. Se crea la Caja Nacional del Seguro obligatorio de vejez y de invalidez. 113237.pdf. Recuperado 7 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/normativa/113237.pdf>
- Boletín Oficial del Estado. (1942, diciembre 27). Ley de 14 de diciembre de 1942 por la que se crea el seguro obligatorio de enfermedad. A10592-10597.pdf. Recuperado 7 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/361/A10592-10597.pdf>
- Boletín Oficial del Estado. (2015, noviembre 7). Decreto del 26 de enero de 1944 por el que se aprueba el texto refundido del libro I de la Ley de Contrato de Trabajo. A01627-01634.pdf. Recuperado 7 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1944/055/A01627-01634.pdf>
- Borrull, T. (1940). *La danza española*. Barcelona, España: Sucesor de E. Meseguer.
- Bourio, J. M. (1992). *Colección Juan María Bourio. Archivo de Baile Español*. Madrid, España: Ayuntamiento de Madrid,.
- Bourio y Amor de Dios. Una vida dedicada a la danza. (2015, enero 30). Recuperado 30 de enero de 2015, a partir de

http://www.madrid.org/archivos/images/ACTIVIDADES/PUBLICACIONES/CatalogoBourio_WEB.pdf

- Box, Z. (2014c, diciembre 9). Anverso y Reverso de la Nación: El discurso de la antiespañolada durante los primeros años 40. SEMINARIO DE HISTORIA - 297-2014-04-10-4-14.pdf. Recuperado 9 de diciembre de 2014, a partir de <http://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2014-04-10-4-14.pdf>
- Brao Martín, E. (2014). *Baile flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión metodológica*. Murcia. Recuperado a partir de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/294999/TEBM.pdf?sequence=1>
- Brook, P. (2001). *El espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, España: Península.
- Brunelleschi, E. (1958). *Antonio and Spanish Dancing*. Londres: Adam and Charles Black.
- Buitrago (Ed), A. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Barcelona, España: Centro Coreográfico Galego ; Mercat de les Flors.
- Burell, V. M. (2003). Filosofía, antecedentes, pequeña historia de una necesidad, para una celebración. En *Ballet Nacional de España, 25 años*. Madrid, España: Ballet Nacional de España. Secretaría General Técnica del MECD
- Burgos, A. (2002). *Juanito Valderrama. Mi España Querida*. Madrid, España: esfera libros.
- Caneyro, R. M. (1999). *Bailar en Madrid [1833-1950]*. Madrid: Sr. Rosario Mariblanca Caneyro.
- Canfield, C. (2004). *El arte de la dirección escénica* (3.^a ed.). Madrid, España: Publicaciones de la ADE.
- Cantos, Antonio y Parejo, Nekane (coord). (2005). *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*. Málaga, España: CAC Málaga.

- Capmany, A. (1934). El baile y la danza. En *Folklore y costumbres de España* (Vol. 2). Barcelona, España: Alberto Martín.
- Carlos Saura, & Gades, Antonio. (1984). *Carmen: el sueño del amor absoluto*. Barcelona: Círculo [de Lectores] [etc.].
- Carrasco Benítez, M. (1992). Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet. En *La Escuela Bolera. Encuentro internacional*,. Madrid, España: INAEM.
- Carrasco Benítez, M. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Carreras Lario, N. C. (2011). Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en HI-FI. *Revista Comunicación*, 1(nº 9), pp.19-33.
- Carreras y Candi (dir.), F. (1931). *Folclore y costumbres de España* (Vols. 1–3). Barcelona, España: Alberto Martín.
- Casares, E. (1999). Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista... En *Historia de los espectáculos en España* (pp. 147-174). Madrid, España: Castalia.
- Casero, E. (1998). *Women, Fascism and dance, 1937-1977*. Universidad de Surrey, Gran Bretaña.
- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid, España: Nuevas Estructuras.
- Castán Berdonde, A., & Río Orozco, C. del (Eds.). (1996). *I Congreso Nacional de Danza Española: Córdoba, 26 - 29 de abril de 1996*. Córdoba: A Y G Publicaciones.
- Castilla. (2015, octubre 16). Arturo Castilla - Circopedia. Recuperado 16 de octubre de 2015, a partir de http://www.circopedia.org/Arturo_Castilla
- Catalogo Argentina Museo Larreta. (2015, junio 29). Recuperado 29 de junio de 2015, a partir de <https://www.scribd.com/doc/34377575/Catalogo-Argentina-Museo-Larreta>

- CatalogoBourio_WEB.pdf. (2015, marzo 6). Recuperado 6 de marzo de 2015, a partir de http://www.madrid.org/archivos/images/ACTIVIDADES/PUBLICACIONES/CatalogoBourio_WEB.pdf
- Cavia Naya, V. (2010). La Danza Española y la ilusión cinematográfica en Mariemma: de las variedades al recital de danzas (1934-1943). En *La Investigación en Danza en España 2010* (pp. 238-254). Valencia: Mahali.
- Cavia Naya, V. (2013). *La Castañuela Española y la Danza. Baile, música e identidad*. Valencia: Mahali.
- Center for History and New Media. (s. f.-a). Guía rápida. Recuperado a partir de http://zotero.org/support/quick_start_guide
- Centro Andaluz de Documentación del Flamenco. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/centroandaluzflamenco/>
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/cdaea/>
- Centro de Documentación de Música y Danza. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://musicadanza.es/inicio.html>
- Centro de Documentación Musical de Andalucía. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms>
- Centro de Documentación teatral INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Listado de teatros. Documentos para la historia del teatro español. Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado 23 de octubre de 2014, a partir de <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1940/estrenos.php?pag=3&ciudad=Madrid&teatro=Fontalba>

- Chinchilla Minguet (coord), J. L., & Díaz Olaya (coord.), A. M. (2015). *Danza, Educación e investigación. Pasado y presente*. Málaga, España: Aljibe.
- Cobos (coord.), J. (2000). *Las generaciones del cine español*. Madrid, España: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A.
- Cobos, J. (2000). El cine de los años 50, la década fundamental. En *Las generaciones del cine español* (pp. 57-65). España: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A.
- Colección Antonia Mercé. Fundación Juan March. (2015, junio 29). Recuperado 29 de junio de 2015, a partir de <http://digital.march.es/merce/>
- Colomé, D. (1989). *El Indiscreto encanto de la Danza*. Madrid, España: Turner.
- Colomé, D. (2007). *Pensar la Danza*. Madrid, España: Turner.
- Colomer Sánchez, A. (2014a). *Preparación física para la danza*. Madrid, España: OMM PRESS Artes Escénicas.
- Concha Cruz (comunicación personal) (2015, febrero 22).
- Concha Cruz (comunicación personal) (2015, septiembre 3).
- Conchita y Bendito, patriarcas del compás. (2015, enero 4). Recuperado 4 de enero de 2015, a partir de <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1715121/conchita/y/bendito/patriarcas/compas.html>
- Congreso en Investigación en Danza (Ed.). (2010). *La investigación en danza en España 2010*. Valencia: Mahali.
- Congreso Nacional de Investigación en Danza (Ed.). (2012). *La investigación en danza en España, Barcelona 2012*. Valencia: Mahali.
- Congreso Nacional de Investigación en Danza Española, & Murga Castro, I. (Eds.). (2012). *Líneas actuales de investigación en danza española*. [Hoyo de Manzanares, Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

- Congreso Nacional la Investigación en Danza. (2014). *La investigación en danza en España, Bilbao 2014*. Valencia: Mahali.
- Congreso Nacional de Conservatorios 2014 «Empleabilidad de las Enseñanzas artísticas»,. (2014) (pp. 130-223). Valencia. Recuperado a partir de http://mestreacasa.gva.es/c/document_library/get_file?folderId=500012537423&name=DLFE-676316.pdf
- Conservatorio Profesional de Danza Luis del Río, de Córdoba. (2007, abril 27). Programa Homenaje José Granero y Joaquín Villa. Recuperado 17 de octubre de 2014, a partir de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~14700328/IMG/pdf/_diptico_danza-2.pdf
- Coplas del día: pasodoble con fandangos Pedro del Árbol y J. Fernández Lorenzo. Carcelera / R. Perelló, Muñoa y Serrapí - Fernández, Jesús (1903-1997) - Registro sonoro musical - 1948. (2015a, octubre 5). Recuperado 5 de octubre de 2015, a partir de <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Tom%C3%A1s,%20Pacita;jsessionid=53AAE549780012FC2918A4CBA9AE663D>
- Cruzado, Á. (2015a, junio 8). Luisa Pericet, gran maestra y coreógrafa de la Escuela Bolera (I). Recuperado a partir de <http://www.flamencasporderecho.com/luisa-pericet-i/>
- Cruzado, Á. (2015b, junio 8). Luisa Pericet, gran maestra y coreógrafa de la Escuela Bolera (II). Recuperado a partir de <http://www.flamencasporderecho.com/luisa-pericet-ii/>
- Cruzado, Á. (2015c, junio 8). Luisa Pericet, gran maestra y coreógrafa de la Escuela Bolera (III). Recuperado a partir de <http://www.flamencasporderecho.com/luisa-pericet-iii/>
- Cruzado, Á. (2015d, junio 8). Luisa Pericet, gran maestra y coreógrafa de la Escuela Bolera (y IV). Recuperado a partir de <http://www.flamencasporderecho.com/luisa-pericet-iv/>

- Cubiles, Antonio José. (1953). Presentación. En *Ballet Español*. Madrid, España: Afrodisio Aguado.
- CVC. Patrimonio Nacional. Porcelana y cerámica. Introducción. (2015, octubre 8). Recuperado 8 de octubre de 2015, a partir de <http://cvc.cervantes.es/actcult/patrimonio/ceramica/introduccion.htm#Siglo%20XVIII:%20nacimiento%20de%20la%20porcelana>
- De las Heras, R. (2011). Propuesta pedagógica de interacción música-danza para formación del bailarín. Notaciones del zapateado flamenco. Universidad Rey Juan Carlos. Recuperado 5 de abril de 2015, a partir de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=39733>
- De la Vega, José. (2009a). *El Flamenco que viví*. Barcelona, España: Viceversa.
- De Orduña, J. (1955). *El Padre pitillo*. Comedia.
- De Udaeta, J. (1989). *La castañuela española*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal. INAEM.
- Diario Madrid. (1967, abril 29). Recuperado 18 de enero de 2015, a partir de <http://diariomadrid.net/files/pdfs/Madrid19670429.pdf>
- Diario Sur. (2012, marzo 16). Tívoli World. Cuatro décadas de diversión. Recuperado 17 de octubre de 2015, a partir de <http://www.diariosur.es/20120316/mas-actualidad/cultura/cuatro-decadas-diversion-201203161352.html>
- Díaz de Quijano, M. (1960). *Tonadilleras y cupletistas*. Madrid, España: Cultura clásica y moderna.
- Díaz Pérez, E., & Carrasco Benítez, M. (2005). *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*. Sevilla, España: Andalucía Abierta.
- Diivan. (2015, julio 14). Recuperado a partir de <http://luisperdiguero.com/diivan/>
- Discografía Pacita Tomás - Discos de Vinilo. La base de datos de SG's (Singles) y EP's (Extended Plays) de 17 cm. (7") editados en España. (2015a,

enero 23). Recuperado 23 de enero de 2015, a partir de http://www.a45rpm.com/artistas_en_discos_vinilo.asp?Artista=Pacita_Tom%E1s&Id=2691

- Discografía Pacita Tomás - Discos de Vinilo. La base de datos de SG's (Singles) y EP's (Extended Plays) de 17 cm. (7") editados en España. (2015b, enero 23). Recuperado 23 de enero de 2015, a partir de http://www.a45rpm.com/artistas_en_discos_vinilo.asp?Artista=Pacita_Tom%E1s&Id=2691
- Dondis, D. A. (2000). *La sintaxis de la imagen* (14.^a ed.). Barcelona, España: G. Gili, SL.
- Eguizábal, R. (2007). *Historia del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid, España: Ediciones La Librería
- EL PAÍS. (2015, septiembre 19). Recuperado 19 de septiembre de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/2005/04/30/andalucia/1114813347_850215.html
- El Ballet Español de Montemar. (2015, enero 14). Recuperado 14 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/05/01/011.html>
- El Cancionero de España. (1949, diciembre 11). Madrid, España. Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/11/12/021.html>
- *El documental - Teatro chino de Manolita Chen*. (2013). Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-teatro-chino-manolita-chen/1575683/>
- EL ESTAMPIO - BAILAORES/AS - El Arte de Vivir el Flamenco. (2015, junio 23). Recuperado 23 de junio de 2015, a partir de <http://www.elartedevivirelfamenco.com/bailaores169.html>

- El Ocaso de La Zarzuela. (2015, junio 23). Recuperado 23 de junio de 2015, a partir de <https://es.scribd.com/doc/17289101/El-Ocaso-de-La-Zarzuela>
- El padre pitillo (1954) - TodoCine. (2015, octubre 10). Recuperado 10 de octubre de 2015, a partir de <http://www.todocine.com/mov/00171593.htm>
- Elvira Esteban, A.I. (1998). *Una aproximación a la danza académica en España. Aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila* (Microfichas). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Elvira Esteban, A. I. (2011, septiembre). Carmen Cubillo. El valor de la Experiencia. *Danza en Escena*, (nº 33), pp 7-10.
- Elvira Esteban, A. I. (2012a). ¿Hacia dónde vamos? *Por la Danza*, (nº 95), pp 86-89.
- Elvira Esteban, A. I, (2012b). Re-construir la historia. Referencias y referentes de la danza en la España del siglo XX. El caso de María de Ávila. (pp.13-23). En *La investigación en Danza en España, 2012*. Valencia: Mahali.
- Elvira Esteban, A. I. (2015). Las revistas especializadas: un fondo documental para el estudio de la historia de la danza en España. *AUSART*, 3(1), 244-256.
- Emilio Fernández, Ballet Los Goyescos (comunicación personal) (2011, marzo 18).
- #EnriqueGranados. (2014). *Goyescas: Intermedio*. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=nRAFeMqZUGs>
- Espada, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid, España: INAEM. Librerías deportivas Esteban Sanz, S. L.
- España, B. N. de. Biblioteca Nacional de España. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>
- España, B. N. de. Biblioteca Digital Hispánica. Recuperado 30 de julio de 2015, a partir de <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

- Espejo Aubero, A., & Espejo Aubero, A. (2001). *Glosario de términos de la Danza Española*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Exposición «100 años de flamenco en Nueva York». (2013, marzo 13). Recuperado 7 de octubre de 2013, a partir de <http://www.rtve.es/noticias/20130313/100-anos-flamenco-nueva-york/615986.shtml>
- Fernández Cuenca, C. (1959). *El Cine y la Danza: Ensayo de filmografía*. Madrid, España: Filmoteca Nacional de España.
- Filmografía flamenca [05/06/2013] - DivX Clásico. (2015, junio 5). Recuperado 5 de junio de 2015, a partir de <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?t=68083>
- Folliot (ed), V. (1997). *Costumes de Danse. Our la Chair représentée*. La Recherche en Danse.
- Fuentes-Guío, P. (1990). *Antonio, la verdad de su vida*. Madrid, España: Fundamentos.
- Full Cast & Crew - Nuoruus vauhdissa (1961) - Movients. (2015, enero 23). Recuperado 23 de enero de 2015, a partir de http://movients.com/movie/135393-nuoruus_vauhdissa.html/fullcast
- Fundación Antonio Gades. (s. f.). *Antonio Gades*. Madrid, España: Fundación autor.
- Fundación Juan March. Recuperado 29 de junio de 2015, a partir de <http://www.march.es/?l=1>
- Fusi Aizpúrua (coord.), J. P., Redero San Román, M., Sánchez Jiménez, J., Folguera Crespo, P., & Carnero Arbat, T. (2001). *La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura* (Vol. II). Madrid, España: Espas Calpe, S. A.
- Gaitán Moya, J. A., & Piñuel Raigada, J. L. (1998). *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*. Madrid, España: Síntesis, S.A.

- Gancedo, E. (2012, diciembre 23). Estrella del baile español - Revista - Diario de León. Recuperado 24 de febrero de 2015, a partir de http://www.diariodeleon.es/noticias/revista/estrella-baile-espanol_754349.html
- García Álvarez, E. (2012). Aproximación a la danza desde una perspectiva cualitativa: enfoques teóricos, metodológicos y nuevas tendencias. En *La Investigación en Danza en España 2012* (pp. 173-182). Mahali.
- García de Dueñas, J. (2008). *Cine Español, una crónica visual*. Madrid, España: Instituto Cervantes/Lunwerg Editores.
- García de la Vega, F (1986): *Historia de TVE 30 primeros años* (Recuperado 1 de marzo de 2015, a partir de http://tv_mav.cnice.mec.es/siglo/50/loaded_movies/guias/01_red/01_pdfs/30_primeros_anyos.pdf)
- García Fernández, E. (1985). *Historia ilustrada del Cine Español*. Barcelona, España: Planeta.
- García Matos, M. (1957). *Danza populares de España: Castilla la Nueva, 1*. Madrid, España: Sección Femenina de FET y de las JONS.
- García Murcia, J., & Rodríguez Calvo, I. A. (s. f.). Las actividades artísticas como zonas de frontera del derecho de trabajo. *Revista del Ministerio de trabajo e inmigración*, (nº 83), 77-78.
- García-Perrote Escartín (dir.), I., & Alzaga Ruiz (dir.), I. (2011). Propuestas para un cambio en el Régimen de Protección Social de los artistas en espectáculos públicos. Recuperado a partir de <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/binario/174195.pdf>
- Garrido, J. (2015). Uso del vocablo «preflamenco» en la historiografía sobre danza española. En *Líneas actuales de investigación en danza española* (pp. 289-299). Málaga, España: Aljibe.
- Gasch, S., & Pruna, P. (1946). *De la Danza*. Barcelona, España: Barna.
- GIL. (1949, septiembre 29). Cancionero de España en San Fernando. Sevilla, España. Recuperado a partir de

<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1949/09/29/014.html>

- Giménez Morte, C. (2008). La enseñanza de la danza en España: un limbo educativo. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, (66), 261-277.
- Giménez Morte, C. (2010). ¿Qué, cómo y para qué investigar en Danza? En *La investigación en Danza en España, 2010*. Valencia: Mahali.
- Giménez Morte, C. (2012). La encrucijada del Grado en Danza: algunas preguntas sobre las figuras docentes. *Artseduca*, (nº 2), 18-27
- Gómez García, J. M. (2015, febrero 7). La recepción del teatro en Córdoba (1939-2000). Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y letras. Recuperado 7 de febrero de 2015, a partir de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1403/1/16546246.pdf>
- Gómez, Gómez (coord.), A. (2009). *Cine, arte y rupturas*. Fundación Picasso.
- Gómez Tabanera, J. M. (1968). *El Folclore Español*. Madrid, España: Instituto Español de Antropología Aplicada.
- Grut, M. (2002). *The Bolero School*. Dance Books.
- Guerra Balic, M. E. (2012). Fundamentos de los Grupos de investigación. En *La Investigación en Danza en España 2012* (Carmen Giménez Forte). Valencia: Mahali.
- Guerrero, E. (2010). *El entretenimiento en la televisión española: historia, industria y mercado*. DEUSTO, S.A.
- Gyenes, Juan. (1953). *Ballet Español*. Madrid, España: Afrodisio Aguado, S.A.
- Gyenes, Juan. (1956). *Ballet Espagnol*. Paris, Francia: Art et Industrie/Société Française du Livre.
- Gyenes, Juan. (1964). *Antonio. El bailarín de España*. Bilbao, impresión: Taurus ediciones, S.A.

- Herrero Herrezuelo, M. Á. (2012). Ballet y española: Danza española y flamenco en el cine español (1914-1973). En *Líneas actuales de investigación en danza española* (Murga Castro, I., Ros Abellán, F., Rubio Arostegui, J.A., Sanjuán Astigarra, J.I., pp. 257-278). Madrid, España: Fundación Antonio Nebrija.
- Historia de la Seguridad Social. (2015, noviembre 8). Recuperado 8 de noviembre de 2015, a partir de http://www.seg-social.es/Internet_1/LaSeguridadSocial/HistoriadelaSegurid47711/index.htm
- *Historia del flamenco, siglo XXI*. (1995) (Vol. nº 6). Sevilla, España: Ediciones Tartessos.
- Historia del Real Conservatorio Profesional de Danza «Mariemma» (RCPD). (2015, septiembre 18). Recuperado 18 de septiembre de 2015, a partir de <http://www.rcpd-mariemma.es/page3.html>
- Historia de TVE. 30 primeros años (1986). Diario Ya. Recuperado a partir de http://tv_mav.cnice.mec.es/siglo/50/loaded_movies/guias/01_red/01_pdfs/30_primeros_anyos.pdf
- Homenaje a Antonio «el Bailarín». (1996, 10 febrero).
- <http://blogs.elpais.com/por-pies/2013/03/danza-espa%C3%B1ola-y-terminolog%C3%ADas.html>
- http://lyon.cervantes.es/FichasCultura/Ficha62531_56_1.htm
- <http://www.acvgalaica.com>, G. W. 6 2-. AGADIC. Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.agadic.info/>
- http://www.circopedia.org/Arturo_Castilla
- <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=Topics>
- <http://www.diariodealcala.es/content/view/8855/59/> (15-4-2009).
- <http://www.discogs.com/Edmundo-Ros-And-His-Orchestra-Ros-At-The-Opera/release/3884437>

- <http://www.elcorreodigital.com/vizcaya/20090228/rioja/director-ballet-debe-padre-20090228.html>
- <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/117510>
- <http://www.guateque.net/elmadrigal.htm>
- <http://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1951/mariemma/>
- http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~14700328/IMG/pdf/_diptico_danza-2.pdf
- <http://www.panoramaactual.es/noticias/ballet/efektos/not293236.html>
- <http://www.periodicolasemana.es/memoria-dh/33219-1957-asi-canta-andalucia-esta-noche-en-el-cine-espanol>
- <http://www.todocine.com/mov/00171593.htm>
- <http://www.todocoleccion.net/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=SZ2DbNgQKoc>
- Hurtado Balbuena, Sonia. (2003). *Aspectos Léxico semánticos de la Copla Española: Los Poemas y Canciones de Rafael de León*. Universidad de Málaga, Málaga, España. Recuperado a partir de <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/1686539x.pdf>
- I Encuentro por la Danza Española | Conclusiones - CSDMA Superior de Danza de Madrid. (2014). Recuperado 5 de septiembre de 2015, a partir de <http://www.csdma.es/actividades/agenda/item/575-i-encuentro-por-la-danza-espanola-conclusiones>
- I Jornadas sobre investigación en los centros superiores de enseñanzas artísticas. (2015, 25 abril). Recuperado 10 de septiembre de 2015, a partir de <http://www.csdalicante.com/noticias/00066/i-jornadas-sobre-investigacion-en-los-centros-superiores-de-ensenanzas-artisticas/>
- Inicio > Servicios al ciudadano > Catálogo de servicios > Cultura > Biblioteca y Centros de Documentación - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado 15 de julio de 2015, a partir de <http://www.mecd.gob.es/servicios->

al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/biblioteca-y-centros-de-documentacion.html

- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (España). (1992). *La Escuela Bolera: encuentro internacional, Madrid, noviembre de 1992*. Madrid: I.N.A.E.M.
- Ivanova, A. (1972). *El alma española y el baile*. Madrid, España: Nacional.
- Joaquín Díaz. (1994). *La Castañuela tradicional*. Valladolid, España: Castilla ediciones.
- Joaquín San Juan (2010, octubre 15). Recuperado a partir de http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SPUNTOS/mp3/1/9/1287138839291.mp3
- José Antonio (comunicación personal) (2009, abril 30). Recuperado a partir de <http://www.europapress.es./murcia/noticia-jose-antonio-pese-buena-calidad-tecnica-ausencia-folclor-crea-bailarines-menos-identidad-20090430131637.html>
- José Gutiérrez (comunicación personal) (2008, julio 5).
- Jover Zamora, J. M., Gómez-Ferrer, G., & Fusi Aizpúrua, J. P. (2001). *España: Sociedad, Política y Civilización (siglos XIX-XX)*. Madrid, España: Debate, S.A.
- J. San Juan (comunicación personal) (2011, abril 3).
- Juan Mata (comunicación personal) (2014, enero 3).
- juanpic2. (2011a). *Ballet español Silvia Ivars. La Torre del Oro*. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=rSFFaKF5jTA>
- juanpic2. (2011b). *Ballet Silbia Ivars. La Boda de Luis Alonso*. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=Qa_llw3Caj4
- Julián Carrión, J. (2012, marzo 23). *Los cuerpos Flamencos: Descripción Anatómica, Técnicas de interpretación, Patologías y Cuidados en el Baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la «Edad de Oro»*.

Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Recuperado a partir de <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/1860/los-cuerpos-flamencos-descripcion-anatomica-tecnicas-de-interpretacion-patologias-y-cuidados-en-el-baile-un-analisis-documental-entre-el-periodo-preflamenco-y-la-edad-de-oro/>

- Julián Carrión, J. (2013, junio 7). *Los Cuerpos Flamencos: Descripción Anatómica, Técnicas de Interpretación, Patologías y Cuidados en el Baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la «Edad de Oro»*. (texto). Recuperado a partir de <http://www.tdx.cbuc.es/handle/10803/116017>
- Juliá, S. (2010). *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX* (4ª ed.). Barcelona, España: RBA Libros, S.A.
- Kaeppler, A. L. (2003). La danza y el concepto de Estilo. *Desacatos. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México*, (nº 012), 93-104.
- Katz, H. (1994). *Un, dois, très: a dança é o pensamento do corpo*. Pontificia Universidade Católica, São Paulo.
- Laban, R. (1989). *Danza educativa moderna*. Barcelona, España: Paidós.
- [la_copla_en_la_postguerra.pdf](#). (2015, enero 10). Recuperado 10 de enero de 2015, a partir de http://exposicionesvirtuales.bne.es/interactivosBNE2010/int01_lacopla/descargas/la_copla_en_la_postguerra.pdf
- La España de la copla. 1908.. Recuperado 17 de marzo de 2015, a partir de <http://www.canalsuralacarta.es/television/video/la-espana-de-la-copla.-1908/12547/127>
- La huelga de los actores — Teatro.es. (1975, abril 2). Recuperado 1 de mayo de 2015, a partir de <http://teatro.es/efemerides/la-huelga-de-los-actores>
- La Meri. (2014). *Spanish Dancing - La Meri* -. Recuperado a partir de http://books.google.es/books?id=WFHpsnOH4cQC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- La Revista: 20 años de baile español. Recuperado 7 de octubre de 2014, a partir de <http://www.elmundo.es/larevista/num168/textos/baile1.html>
- La Vanguardia (1945, enero 7). Edición del domingo, 07 enero 1945, página 11 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1945/01/07/pagina-11/33085251/pdf.html>
- La Vanguardia. (1952a, abril 26). Edición del sábado, 26 abril 1952, página 16 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1952/04/26/pagina-16/32812032/pdf.html>
- La Vanguardia. (1952b, mayo 7). Edición del miércoles, 07 mayo 1952, p. 15 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1952/05/07/pagina-15/32803015/pdf.html>
- La Vanguardia. (1952c, mayo 11). Edición del domingo, 11 mayo 1952, p. 22 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1952/05/11/pagina-22/32803574/pdf.html>
- La Vanguardia. (1954, octubre 28). Edición del jueves, 28 octubre 1954, p. 17 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 27 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1954/10/28/pagina-17/32798081/pdf.html>
- La Vanguardia. (1955a, junio 30). Edición del jueves, 30 junio 1955, página 22 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 27 de noviembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1955/06/30/pagina-22/32779166/pdf.html>
- La Vanguardia. (1955b, diciembre 3). Edición del sábado, 03 diciembre 1955, página 9 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1955/12/03/pagina-9/32786181/pdf.html>

- La Vanguardia. (1958, abril 3). Edición del jueves, 03 abril 1958, página 9 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 1 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1958/04/03/pagina-9/32750457/pdf.html>
- La Vanguardia. (1956, diciembre 22). Edición del sábado, 22 diciembre 1956, página 33 -Hemeroteca- Lavanguardia.es. Recuperado 15 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1956/12/22/pagina-33/32779463/pdf.html>
- La Vanguardia. (1957, noviembre 16). Edición del sábado, 16 noviembre 1957, p. 5 -Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1957/11/16/pagina-5/32764949/pdf.html>
- La Vanguardia. (1958, enero 31). Edición del viernes, 31 enero 1958, página 20 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1958/01/31/pagina-20/32751548/pdf.html>
- La Vanguardia. (1959, agosto 4). Edición del martes, 04 agosto 1959, página 19 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1959/08/04/pagina-19/32737696/pdf.html>
- La Vanguardia. (1960, febrero 7). Edición del domingo, 07 febrero 1960, p. 23 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1960/02/07/pagina-23/32720100/pdf.html>
- La Vanguardia. (1961, agosto 31). Edición del jueves, 31 agosto 1961, página 19 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 3 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1961/08/31/pagina-19/32696386/pdf.html>
- La Vanguardia. (1962, noviembre 3). Edición del sábado, 03 noviembre 1962, p. 20 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 26 de febrero de 2014, a

partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1962/11/03/pagina-20/32716327/pdf.html>

- La Vanguardia. (1963, marzo 1). Edición del viernes, 01 marzo 1963, p. 26 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 5 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1963/03/01/pagina-26/33545363/pdf.html>
- La Vanguardia. (1967, febrero 3). Edición del viernes, 03 febrero 1967, página 28 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 17 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1967/02/03/pagina-28/34345565/pdf.html>
- La Vanguardia. (1968, enero 11). Edición del jueves, 11 enero 1968, página 41 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1968/01/11/pagina-41/33574160/pdf.html?search=ballet%20silvia%20ibars>
- La Vanguardia. (1970, julio 26). Edición del domingo, 26 julio 1970, página 42 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 5 de diciembre de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/07/26/pagina-42/34331387/pdf.html>
- La Vanguardia. (1977, enero 5). Edición del miércoles, 05 enero 1977, página 34 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/01/05/pagina-34/33635278/pdf.html?search=%2522Liv%20Ullman%2522>
- La Vanguardia. (1988, agosto 26). Edición del viernes, 26 agosto 1988, página 19 - Hemeroteca - Lavanguardia.es. Recuperado 18 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/08/26/pagina-19/33050343/pdf.html>
- Lebrero Stals, J., Abolafio, I., Garcés, I., & Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, Spain) (Eds.). (2009). *Prohibido el cante: flamenco y fotografía: 3 abril-30 agosto 2009, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*,

Sevilla (1. ed). Sevilla : Madrid : Barcelona: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura ; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales ; RM Verlag.

- Le récital de 1955 à l'Olympia : LÉO FERRÉ. Recuperado 8 de febrero de 2015, a partir de <http://leoferre.hautetfort.com/archive/2007/02/12/le-recital-de-1955-a-l%E2%80%99olympia.html>
- Lessing, G. E. (2004). *Dramaturgia de Hamburgo* (2.^a ed.). Madrid, España: Publicaciones de la ADE.
- Linares, J. (1996). La danza Tradicional. Sus formas y características. Diversidad y colorido. Indumentaria. Similitud y diferencias de unas regiones con otras. Su didáctica como disciplina. En *I Congreso de Danza. Córdoba 26-29 de abril, 1996*. Córdoba, España: A y G Publicaciones, S.L.
- Linares, J. (2003). La danza tradicional en el Ballet Nacional. En *Ballet Nacional de España, 25 años* (pp. 55-60). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte : Instituto Nacional de Las Artes Escénicas y de la Música : Ballet Nacional de España.
- Linares, J. (2008, marzo 3). Juanjo Linares. Recuperado a partir de http://www.lavozdeg Galicia.com/cultura/2008/03/03/0003_6619520.htm
- Llorens, P. (1996). Influencia de la Danza Española en el ámbito y estilo académico Italo-Francés en la Europa del S. XIX. En *I Congreso de Danza. Córdoba 26-29 de abril, 1996* (pp. 21-32). Córdoba, España.
- Llovet, E. (1953). En *Ballet Español*. Madrid, España: Afrodisio Aguado, S.A.
- Lobatón, Fermín, F. (s. f.). Federico Casado, «Caracolillo», baiaor y maestro de danza. Recuperado a partir de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/04/actualidad/1330900016_833085.html
- López, E. (2014, febrero 23). Conchita y Bendito, patriarcas del compás. Recuperado 4 de enero de 2015, a partir de <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1715121/conchita/y/bendito/patriarcas/compas.html>

- Lucia Real. Lucía Real, primera bailarina del «ballet» de Rafael de Córdova. (1967, abril). Recuperado a partir de https://drive.google.com/file/d/0B_3LF_en9VO3a1Zld2FfbEJhLTQ/view?pli=1
- Luisa Ortega. Recuperado 11 de enero de 2015, a partir de <http://programatemperamento.galeon.com/familia822912.html>
- Luján Nestor, & Montsalvatge, Xavier. (1948). «*La Argentina*» vista por José Clará. *El arte y la época de Antonia Mercé*. Barcelona, España: Horta, I. E.
- Maleras, E. (2015). *Castanyoles. L'estudi del ritme musical*. Editorial Boileau. Recuperado a partir de <http://www.boileau-music.com/relacionados.asp?cadena=MALERAS,%20Emma>
- MANGA CLASSICS - Programación TVE anterior y posterior al 28/10/1956 y anterior al 8/9/1959 - TV Classics. (2015a, marzo 2). Recuperado 2 de marzo de 2015, a partir de <http://mangaclassics.mboards.com/858150/10377087-programacion-tve-anterior-y-posterior-al-28-10-1956-y-anterior-al-8-9-1959/>
- Manolo Valdivia (comunicación personal) (2014, noviembre 5).
- Manuel González Montero. (2015). *Alborada del gracioso*. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=po-N_YRevzk
- Mariemma. (1997). *Mis caminos por la danza*. Madrid, España: Autor.
- Mariemma. Homenaje a Adolfo Torrado. (2015, febrero 5). Recuperado 5 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/05/17/029.html>
- Marinero, C. (2002). La Escuela Bolera en el BNE. En *Ballet Nacional de España. 25 años* (pp. 37-48). MECD.
- Marinero, C. (2012). La cámara como coreógrafa o no: apuntes para un análisis sobre danza español en el cine. En *Líneas actuales de investigación en danza española* (Murga Castro, I., Ros Abellán, F., Rubio Arostegui, J.A., Sanjuán Astigarra, J.I., pp. 279-300). Madrid: Fundación Antonio Nebrija.
- Marinero, C. (2010, invierno). Mercedes y Albano. *Por la Danza* n° 89, 40-45.

- Marqueríe, A. (1947a, febrero 10). Crítica «Churumbel». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/10/02/016.html>
- Marqueríe, A. (1947b, abril 3). Crítica «Volando sobre España» en el circo Price. ABC. Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/04/30/016.html>
- Marqueríe, A. (1947c, julio 8). crítica «Colores de España». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/08/07/016.html>
- Marquerie, A. (1947d, julio 8). Reestreno de «Colores de España». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/08/07/016.html>
- Marqueríe, A. (1947e, octubre 1). Anuncio Ballet de Monra. Sevilla. Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1947/01/10/013.html>
- Marqueríe, A. (1948a, mayo 30). Crítica «Redondel». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/05/30/027.html>
- Marqueríe, A. (1948b, agosto 19). «En el Calderón se estrenó la revista »Jaque Mate". Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/08/19/016.html>
- Marquerie, A. (1948c, septiembre 15). Crítica «Sin título nº 0». Recuperado a partir de

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/09/15/015.html>

- Marqueríe, A. (1949a, agosto 28). crítica «Zambra». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/08/28/026.html>
- Marqueríe, A. (1949b, mayo 25). Crítica «Tonadilla». Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1949/05/25/020.html>
- Marqueríe, A. (1953). Las tonadilleras. En *Ballet Español*. Madrid, España: Afrodisio Aguado, S.A.
- Marrero, V. (1952). *El acierto de la Danza Española*. Madrid, España: Esplandián.
- Marrero, V. (1959). *El enigma de España en la Danza Española*. Madrid, España: RIALP, S.A.
- Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, España: Aguilar.
- Martínez De la Peña, T. (1968). Aspectos particulares de las danzas populares españolas. En *El folklore español*. Instituto Español de Antropología Aplicada.
- Martínez de la Peña, T. (1988). Ensayo crítico sobre la temática de danza en la obra de Charles Davillier y Gustavo Dore. En *G. Doré y Ch. Davillier. Danzas Españolas* (pp. pp. 9-41). Sevilla, España: Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado.
- Martínez de la Peña, T. (1995a). Treinta años de academias de baile en Madrid. *Revista La Caña*, nº 11, 38-44.
- Martínez de la Peña, T. (1995b). El Ballet Flamenco. En *Historia del Flamenco* (Vol. III). Sevilla, España: Tartessos.

- Martínez de la Peña, T. (2002). El baile flamenco y nuevas formas. En *El flamenco como núcleo temático. Seminario 2000-2001* (pp. 149-161). Córdoba: Publicaciones Universidad de Córdoba.
- Martínez Del Fresno, B. (1997). Actividad académica relacionada con la danza en la Universidad de Oviedo. Docencia e investigación. *Cairón: revista de danza*, (nº 3), 83-84.
- Martínez Del Fresno. B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos: música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 357-406). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez del Fresno. B. (2014). La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímeo. En *Os soños da Memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio* (pp. 55-81). Recuperado a partir de https://dspace.usc.es/bitstream/10347/8133/6/01_Os%20so%C3%B1os%20da%20memoria.pdf
- Martínez del Fresno, B., & Menéndez Sánchez, N. (1999). Espectáculos de baile y danza. Siglo XX. En *Historia de los espectáculos en España* (pp. 335-369). Madrid, España: Castalia, S.A.
- Martínez Del Fresno, B., & Menéndez Sánchez, N. (2000). Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español. En *Los ballets Russes de Diaghilev y España* (pp. 149-213). Granada, España: Yvan Nommick y Antonio Cañibano, Archivo Manuel de Falla, INAEM.
- Martínez Moreno, R. M. (2002). La indumentaria flamenca. En *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 447-474). Sevilla, España: Tartessos S.L.
- Martínez Pimentel, L. C. (2008). El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías

digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. *Riunet*. Recuperado a partir de <http://riunet.upv.es/handle/10251/3838>

- Martorell, M. (2010, marzo 11). Imprescindibles: Concha Piquer [Audiovisual].
- Más de 600 actores deciden crear una asociación profesional de carácter sindical. (2015, octubre 26). Recuperado 26 de octubre de 2015, a partir de about:reader?url=http%3A%2F%2Felpais.com%2Fdiario%2F1986%2F02%2F03%2Fcultura%2F507769203_850215.html
- Matilde Coral, Álvarez Caballero, Á., & Valdés, J. (2003). *Tratado de la bata de cola*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Matteo, M. (1990). *The language of Spanish Dance*. Oklahoma: Norman: University of Oklahoma Press.
- Menéndez Sánchez, N. (1996). Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López. En *I Congreso Nacional de Danza Española*. Córdoba, España.
- Meyerhold, V. E. (2003). *Teoría teatral* (7ª ed.). Madrid, España: Fundamentos.
- Michonneau, S., & Núñez Seixas, X. M. (2014). *Imaginario y representaciones de España durante el Franquismo*. Madrid, España: Michonneau, S. y Núñez Seixas, X.
- Miguel Prada (comunicación personal) (2009, abril 3).
- Miguel Prada (comunicación personal) (2014, enero 25).
- Millán Barroso, P. J. (2009). *Cine, Flamenco y Género Audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla, España: Alfar S.A.
- Ministerio de Empleo y Seguridad Social. (2015, noviembre 7). Seguro Obligatorio de Vejez e Invalidez (SOVI). Recuperado 7 de noviembre de 2015, a partir de http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/index.htm?C1=1001&C2=2010&C3=3039

- Ministerio de Empleo y Seguridad Social: Índice cronológico de Legislación. (2015, noviembre 8). Recuperado 8 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.empleo.gob.es/es/Guia/indices/contenidos/1987.htm>
- M. J. Ruíz Mayordomo (comunicación personal) (2008, marzo 17).
- Molina, R. (2002). Flamenco en el cine. En *Historia del Flamenco. Siglo XXI*. Sevilla, España: Tartessos S.L.
- Molina, R. (2005). De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV: 30 años de experiencia. *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Coloquio Internacional*, (6), 195-215.
- Montes Fernández, F. J. (2006). Historia De Televisión Española. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XXXIX, 637-696.
- Montijano Ruíz, J. J. (2009). *Historia del teatro olvidado: La Revista (1864-2009)*. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y letras, Granada. Recuperado a partir de <http://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf>
- Mora, Miguel. (2008). *La voz de los Flamencos. Retratos y autorretratos*. Madrid, España: Siruela, S.A.
- Moreno Muñoz, M. J. (2010). *La danza teatral en el siglo XVII*. Universidad de Córdoba, Córdoba, España. Recuperado a partir de <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3448>
- Moreno, P. (1975, enero 18). ABC (Madrid) - 18/01/1975, p. 87 - ABC.es Hemeroteca. ABC. Madrid, España. Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/01/18/087.html>
- Morgan, B. (1980). *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*. New York., Usa: Morgan&Morgan Inc.
- Mundo Deportivo. (1948, septiembre 9). Edición del jueves 9 septiembre 1948, p.3 - Hemeroteca - MundoDeportivo.com. Recuperado 3 de noviembre de 2014, a partir de

<http://hemeroteca.mundodeportivo.com/preview/1948/09/09/pagina-3/666326/pdf.html#>

- Mundo Deportivo. (1964, diciembre 11). Edición del viernes, 11 diciembre 1964, p. 3 -Hemeroteca - MundoDeportivo.com. Recuperado 10 de enero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.mundodeportivo.com/preview/1964/12/11/pagina-3/1365597/pdf.html?search=%22galeria%20de%20figuras%22%20atletismo#>
- Muntanyola Saura, D. (2012). Metodología y software para la investigación social en danza. En *Líneas actuales de investigación en danza española*. Madrid, España: Fundación Antonio Nebrija.
- Muñoz Zielinski, M. (2001). *Revisión histórica de los estudios de danza en Murcia*. Murcia, Murcia, España. Recuperado a partir de BCA. General. (Depósito. T.M-2186)
- Muñoz Zielinski, M. (2007). *Danza y Crítica*. Azarbe.
- Murga Castro, I. (2009). *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, España: Consejo Superior de investigaciones científicas.
- Museo del Teatro | Museo de Almagro. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://museoteatro.mcu.es/>
- *Música y espacios para la vanguardia española, 1900-1939*. (2001) (Álvarez Cañibano, Antonio). Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Navarro García, J. L. (1998). *Semillas de Ébano*. Sevilla, España: Portada Editorial.
- Navarro García, J. L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla, España: Portada Editorial.
- Navarro, J. L., & Pablo, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas*. España: Almuzara.
- Navarro García, J. L., & Ropero Núñez, M. (Eds.). (1995). *Historia del flamenco*. Sevilla, España: Ediciones Tartessos.

- Neville, E. (1952a). *Duende y misterio del Flamenco*. Documental-musical, Suevia Films- Cesareo González.
- Nieva, F. (2000a). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos. Colección Arte. Ensayos y Manuales RESAD.
- No-DO del 31 de diciembre de 1973 - N° 1616B - RTVE.es. Recuperado 25 de junio de 2015, a partir de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1616/1465399/>
- Nuñez Seixas, X. M. (2014). La región y lo local en el primer franquismo. En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid, España.
- Oliva, C., & Torres Monreal, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid, España: Cátedra.
- Orden de 2 de febrero de 1940, dictando normas para la aplicación de la Ley de 1 de septiembre de 1939, que establece un régimen de Subsidio de Vejez, en sustitución del régimen del Retiro Obrero. (1940, febrero 2). Recuperado a partir de http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/index.htm?dDocName=113239&C1=1001&C2=2010&C3=3039
- Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de teatro, Circo, Variedades y Folclore. A14887-14899.pdf. (2015, mayo 4). Recuperado 4 de mayo de 2015, a partir de <http://www.boe.es/boe/dias/1972/08/14/pdfs/A14887-14899.pdf>
- Ortiz Echagüe, José. (1971). *España tipos y trajes* (12ª ed.). Madrid, España: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- Pacita Tomás (comunicación personal) (2009, julio 4).
- Pacita Tomás (comunicación personal) (2010, enero 15).
- Pacita Tomás (comunicación personal) (2011a, marzo 5).
- Pacita Tomás (comunicación personal) (2011b, septiembre 29).

- Pacita Tomás (comunicación personal) (2015, febrero 22).
- *Pacita Tomas. Alegrías De Baile (VintageMusic.es)*. Recuperado a partir de http://www.youtube.com/watch?v=S5JvExRO8kA&feature=youtube_gdata_player
- *Pacita Tomás Bolero clásico*. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=GANCwpXfE8k&feature=youtube_gdata_player
- *Pacita Tomás y Joaquín Villa. Farruca*. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=6wMYu1Wtx6Q&feature=youtube_gdata_player
- *Pacita Tomás, Joaquín Villa y Ballet. Padre Pitillo - Pasodoble*. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=OauHFnga9b8&feature=youtube_gdata_player
- País, E. E. (1986a, febrero 3). Más de 600 actores deciden crear una asociación profesional de carácter sindical. Recuperado 26 de octubre de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/1986/02/03/cultura/507769203_850215.html
- País, E. E. (1986b, febrero 17). Los artistas desautorizan a la comisión de UGT que está negociando con la Administración. Recuperado 8 de noviembre de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/1986/02/17/cultura/508978807_850215.html
- País, E. E. (1993, junio 4). Terenci Moix reivindica la copla y el cine folclórico en «Suspiros de España». Recuperado 7 de octubre de 2013, a partir de http://elpais.com/diario/1993/06/04/cultura/739144806_850215.html
- País, E. E. (2005, abril 30). El 2º congreso nacional de danza revisa en Córdoba la evolución en tres décadas. Recuperado 19 de septiembre de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/2005/04/30/andalucia/1114813347_850215.html

- País, E. E. (2008a, junio 11). Alberto Lorca, coreógrafo fundador del Ballet Nacional. Recuperado 25 de junio de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/2008/06/11/necrologicas/1213135202_850215.html
- Pascual, L. (s. f.). Centro de Karen Taft, desde 1949, 3-11.
- Pavis, P., & Folch González, E. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Peláez, A. (2009). *la_copla_en_la_postguerra.pdf*. Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de http://exposicionesvirtuales.bne.es/interactivosBNE2010/int01_lacopla/descargas/la_copla_en_la_postguerra.pdf
- Peláez Malagón, J. E. (2015, julio 16). 3. Metodología del arte. Recuperado 16 de julio de 2015, a partir de <http://clio.rediris.es/n30/artehistoriografia.htm#Introducci%F3n>
- Penín Castillo, I. (1969, enero 8). Biografía de Pacita Tomás. *Dígame*. N° 1514. *Los Famosos*.
- Pérez Fernández. (2014, febrero 26). ABC (Madrid) - 05/10/1967, p. 87 - ABC.es Hemeroteca. Recuperado 26 de febrero de 2014, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/10/05/087.html>
- Pérez Ortiz, M. J. (2006). *Juanita Reina. Un estilo, una época*. Málaga, España: Arguval.
- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. La Muralla, S.A.
- Pérez Testor, S., Masso Ortigosa, N., & Guerra Balic, M. E. (2012). La Fundación Blanquerna, Universidad Ramón Llull y la investigación en Danza. En *La investigación en Danza en España 2012* (Carmen Giménez Morte). Valencia: Mahali.

- Pineda, J. B. (2005). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación dentro del film de acción y el film de danza*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- POR LA DANZA 84. (2015, marzo 11). Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://issuu.com/porladanza/docs/porladanza84>
- POR LA DANZA 86. (2015, marzo 11). Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://issuu.com/porladanza/docs/porladanza86>
- POR LA DANZA 87. (2015, marzo 11). Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://issuu.com/porladanza/docs/porladanza87>
- POR LA DANZA 88. (2015, marzo 11). Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://issuu.com/porladanza/docs/porladanza88>
- POR LA DANZA 89. (2015a marzo 11). Recuperado 11 de marzo de 2015, a partir de <http://issuu.com/porladanza/docs/porladanza89>
- Pozo Municico, M^a Concepción. (2003). *Perfil Antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de Danza Española*. Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Medicina. Recuperado a partir de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/med/ucm-t26420.pdf>
- Prat Ferrer, J. J. (2007). Del Origen al fin: el cuerpo y sus relaciones con el Universo según las tradiciones. En *El cuerpo en la tradición* (pp. 8-29). Valladolid, España: Fundación Joaquín Díaz.
- Preciado, D. (1969). *Folclore español. Música, danza y ballet*. Madrid, España: Studium.
- Proxecto Meiga. Busca avanzada de rexistros. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.opacmeiga.rbgalicia.org/BuscaAvanzada.aspx?CodigoBiblioteca=PB003>
- Puig Claramunt, A. (1944). *Ballet y Baile Español*. Barcelona, España: Montaner y Simon, S.A.

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-biblioteca. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca>
- Redalyc. La danza y el concepto de estilo - 13901207.pdf. (2014, octubre 10). Recuperado 10 de octubre de 2014, a partir de <http://www.redalyc.org/pdf/139/13901207.pdf>
- Reina, M. F. (2010, marzo 11). Imprescindibles: Concha Piquer [Audiovisual]. Recuperado a partir de <http://www.rtve.es/television/20101103/2-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>
- Reminiscencias de la copla: JUANITA REINA.- La voz de su amo 7EPL 13.097 (1956). (2015, enero 16). Recuperado 16 de enero de 2015, a partir de <http://reminiscenciasdelacopla.blogspot.com.es/2009/08/juanita-reina-la-voz-de-su-amo-7epl.html>
- revista2010. Feria de Castro del Rio. pdf. Recuperado 4 de enero de 2015, a partir de <http://www.ayuntamientocastrodelrio.org/Especiales/revista2010.pdf>
- Rico, M. (1989). Prólogo. En *El indiscreto encanto de la danza* (pp. 13-22). Turner.
- Rioja, E., & Torres Cortés, N. (2006). *Niño Ricardo: vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Signatura Ediciones de Andalucía.
- Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del Baile Flamenco*. Sevilla, España: Signatura Ediciones de Andalucía.
- Roche, A. (2009). Tívoli, el parque de ocio de los malagueños. SUR.es. Recuperado 17 de octubre de 2015, a partir de <http://www.diariosur.es/20090726/malaga/tivoli-parque-ocio-malaguenos-20090726.html>
- Ródenas Cerdá, J. (2009). La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975). Recuperado a partir de

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-y-su-presencia-en-el-teatro-principal-de-alicante-1941-1975/9500a5a6-a01d-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf>

- Rodríguez, C. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Recuperado a partir de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t25442.pdf>
- Rodríguez LLoréns, R. (2015). *Francisco Miralles. Pasos de baile para una leyenda*. Valencia: L'Eixam Edicions S.L.
- Rodríguez Rivas. (1953) (p. 79). Madrid: Afrodisio Aguado, S.A.
- Rodríguez Solis, E. (1889). *Majas, Manolas y Chulas: historias, tipos y costumbres de antaño y agaño* (3º ed.). Recuperado a partir de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135348&page=1>
- Román, M. (1994). *Memoria de la Copla*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Rubio Arostegui, J. A. (2012). La institucionalización de la investigación en la danza española: un análisis de la producción, transmisión y transferencia en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior. En *Líneas actuales de investigación en danza española* (pp. 135-147). Nebrija Fundación.
- Ruiz Barrachina, E. (2011, diciembre 28). La España de la Copla. 1908. Documental. Recuperado a partir de <http://www.canalsuralacarta.es/television/video/la-espana-de-la-copla.-1908/12547/127>
- Ruiz García, Enrique (texto), Fernández-Cid, Antonio (texto), & Gyenes, Juan (fotografía). (1971a). *25 años de teatro en España. José Tamayo director*. Barcelona, España: Planeta.
- Ruiz Mayordomo, M. J. (1999). De la edad media al siglo XVIII. En *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, España: Castalia, S.A.
- Ruiz Mayordomo, M. J., & Marinero, C. (2002). La Escuela Bolera. Coreología. En *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera* (pp. 41-62). Madrid, España: INAEM.

- Ruiz Mayordomo, M. J. (2003). El papel de la Danza en la Tonadilla Escénica. En *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla escénica* (Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid).
- Ruiz, R. (2003). La Danza Estilizada y el Ballet nacional de España. En *Ballet Nacional de España, 25 años* (pp. 49-54). Madrid, España: INAEM.
- Ruiz San Miguel, J., Algar Pérez-Castilla, L. (2014). Imagen Proyectada del folclore en el ámbito escénico. En *II Congreso Internacional de Danza Española*. Madrid, España.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires, Argentina: Centurión.
- Sainz de la Maza. (2015, febrero 5). Mariemma. Recital de danza en el María Guerrero de Madrid. Bailarines: Joaquín Villa y Paco Fernández. Pianista Luzuriaga y el guitarrista Paco de la Isla. Figurines de Burgos y Viudes. Recuperado 5 de febrero de 2015, a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/05/08/027.html>
- Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario: aquella danza española*. Granada, España: Manigua.
- Salas, R. (1992). Iconografía y estilo en Escuela Bolera. En *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera* (pp. 121-128). Madrid, España.
- Salas, R. (1996). La Escuela Bolera: Su aparición, trayectoria y conservación. Su presencia en las escuelas. Analogía con otras formas. La base clásica. En *I Congreso Nacional de Danza. Córdoba 26-29 de abril de 1996*. Córdoba, España: A y G Publicaciones, S.L.
- Salas, R. (2013a). Danza española y terminologías. Recuperado 20 de abril de 2015, a partir de <http://blogs.elpais.com/por-pies/2013/03/danza-espa%C3%B1ola-y-terminolog%C3%ADas.html>

- Salas, R. (2013b). ¿Está muerto el repertorio del ballet? (I). Recuperado 20 de abril de 2015, a partir de <http://blogs.elpais.com/por-pies/2013/12/est%C3%A1-muerto-el-repertorio-del-ballet-i.html>
- Salas, R. (2014a). *Papelería sobre la Danza (y el Ballet). Volumen I* (Mayda Bustamante). Madrid, España: Cumbres.
- Salas, R. (2014b). *Papelería sobre la Danza (Y el Ballet) Volumen II* (Mayda Bustamante). Madrid, España: Cumbres.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen* (3. ed. corr). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Noruega, J. L. (2004). Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre cine e historia. En *Apuntes sobre las relaciones entre el Cine y la Historia (El caso español)* (pp. 111-122). Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Saura, C. (2004). *Flamenco*. Barcelona, España: Nueva Galaxia Gútemberg.
- Saura, Carlos, & Gades, Antonio. (1984). *Carmen. El sueño del amor absoluto*. Barcelona, España: Folio, S.A.
- Sauret Guerrero, T., Ruiz San Miguel, J., Gómez, A. J., & Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Madrid). (2011). *Cine español: perspectivas y prospectiva*. [Madrid]; [Málaga]: Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Schapiro, M. (1962). *Estilo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones 3.
- Segarra Muñoz, M. D. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género* (info:eu-repo/semantics/doctoralThesis). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado a partir de <http://eprints.ucm.es/17502/>
- Segura Iglesias, M. (2008). *La Barbería de las sonantas: las guitarras de Manolo, Pepe, Ernesto y Justo de Badajoz*. Diputación de Badajoz, Departamento de publicaciones.

- Seguridad Social: Estadísticas, Presupuestos y Estudios. (2015, noviembre 6). Recuperado 6 de noviembre de 2015, a partir de http://www.seg-social.es/Internet_1/Estadistica/FondodelInvestigacio48073/EstudiosFIPROS/tema2/index.htm
- Silvia Ivars (comunicación personal) (2009, octubre 14).
- Silvia Ivars (comunicación personal) (2010, enero 16).
- Silvia Ivars (comunicación personal) (2011, enero 15).
- Stanislavski, C. (2002). *La construcción del personaje* (reimpresión). Madrid, España: Alianza Editorial. Cine y comunicación.
- Steingress, G. (2002). La representación del flamenco como construcción híbrida. En *El flamenco como núcleo temático* (pp. 31-43). Córdoba, España: Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Suárez, E. (2007, febrero 19). Pasapoga, otro al hoyo. Recuperado 14 de mayo de 2015, a partir de http://elpais.com/diario/2007/02/19/madrid/1171887858_850215.html
- Suárez Fernández, L. (1992). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, España: Asociación Nueva Andadura.
- Suárez Pajares, J., & Acker, Y. (1998). Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX. En *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid, España: INAEM.
- Távora, C., Murillo, F., & Romero, E. (1998). *Salvador Távora o...La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*. Sevilla, España: Ayunamiento de Écija.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (2008). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Teatres de la Generalitat Valenciana. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://teatres.gva.es/portada>

- Teatro Cervantes (Ed.) (2002). *Teatro Cervantes 1872-1981*. Málaga, España: Teatro Cervantes.
- Teatro Circo Price. (s. f.). Recuperado a partir de <http://www.teatrocircoprice.es>
- Teatro.es. (2015, julio 14). Recuperado 14 de julio de 2015, a partir de <http://teatro.es/inicio>
- Terrasa, M. (2012, mayo 18). Tito's, una sala de fiestas con fama mundial. *Diario de Mallorca.es*. Recuperado a partir de <http://www.diariodemallorca.es/ocio/2012/05/18/titos-sala-fiestas-fama-mundial/766782.html>
- Tona Radely (comunicación personal) (2014). Compendio entrevistas 2011-2014.
- Trapero LLobera, P. (1995). *Bases para un análisis del espectáculo: teoría y práctica*. Universitat Illes Balears. Recuperado a partir de http://www.academia.edu/5556730/Bases_para_un_an%C3%A1lisis_del_espect%C3%A1culo_teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica
- Tus ojos negros. fantasía lírica de Antonio Paso, Perelló y el Maestro Monreal. (1950, mayo 31). Madrid. Recuperado a partir de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/05/31/023.html>
- TVE :: 50 Aniversario. Recuperado 5 de marzo de 2015, a partir de http://www.rtve.es/failover/archivos_comunes/TVE_50Anyos/decada_50_50anyos.htm
- Umbral, F. (1971). *Lola Flores*. Barcelona, España: Dopesa.
- Una Carmen «muy fresca y lozana» Aida Gómez. (2015, septiembre 19). *Diario de Mallorca.es*. Recuperado a partir de <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2015/09/19/carmen-fresca-lozana/1056183.html>

- Universidad de Málaga, & Facultad de Comunicación. (2007a). *Miradas fotográficas en el campus*. Málaga, España: Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc.
- Vaala, V. (1961). *Nuoruus vauhdissa (1961)*. Recuperado a partir de http://movients.com/movie/135393-nuoruus_vauhdissa.html/fullcast
- Valdes, J. (2002). El flamenco en la pintura. En *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 531-559). Sevilla, España: Tartessos S.L.
- Vázquez Montalbán, M. (2014). *Cien años de canción y music-hall, 1974*. Barcelona: Nortedur.
- Vergillos, Juan. (2012, mayo 3). El Baile sin géneros. Recuperado a partir de <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1200964/baile/sin/generos.html>
- Vicente Escudero. (1947). *Mi baile*. Barcelona, España: Montaner y Simón, S.A.
- Villacastín, L. (2013). La ciudad, al son de las orquestas. Recuperado 16 de diciembre de 2014, a partir de <http://www.laprovincia.es/las-palmas/2013/04/07/ciudad-son-orquestas/524220.html>
- Vizcaíno Casas, F. (2000). La estrellas del cine español. En *Las generaciones del cine español*. (pp. 169-174). Madrid, España: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A.
- Zunzunegui, S. (2003). *Pensar la imagen* (5.^a ed.). Madrid, España: Cátedra : Universidad del País Vasco.
- Создатели фильма: Nuoruus vauhdissa. (2015, enero 23). Recuperado 23 de enero de 2015, a partir de <http://www.kinopoisk.ru/film/70446/cast/>

ANEXOS